

574

# Guernica

Grito de cólera contra la barbarie  
Incitación del arte a la esperanza

Antonio Rodríguez



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo  
Azcapotzalco

c o l e c c i ó n   e n s a y o s

Antonio Rodríguez nació en Portugal en 1908. Hizo estudios de artes plásticas en la Unión Soviética. Debí de abandonar su país cuando se hizo intolerable la persecución que sufrieron quienes se oponían al régimen dictatorial de Antonio Oliveira Salazar. Halló refugio en Francia, país desde el que apoyó activamente al bando republicano al estallar la guerra civil española. Al ser derrotada la república tomó por segunda vez el camino del exilio que lo llevó a México en abril de 1939. Adquirió la nacionalidad mexicana y desarrolló una intensa actividad como periodista, escritor y crítico de artes plásticas. Fue también un entusiasta promotor cultural. Dirigió el Departamento de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional y fundó la revista *IPN*. Participó en la fundación de la revista *Siempre!* y sus colaboraciones aparecieron en los periódicos más importantes del país. Como crítico de artes plásticas estudió con pasión al muralismo mexicano, al que dedicó un libro de reconocimiento internacional: *El hombre en llamas: historia de la pintura mural en México* (1970). Entre sus libros más importantes destacan *El Quijote, mensaje oportuno* (1947); *Diego Rivera, pintor del pueblo mexicano* (1948); *Le Corbusier, paladín y profeta de los tiempos modernos* (1967); *Posada, el artista que retrató una época* (1977); *La pintura mural en la obra de Orozco* (1983) y *Diego Rivera, pintura mural* (1987). En 1979 fue distinguido con el Premio Nacional de Periodismo Cultural. Murió en la ciudad de México en agosto de 1994.



# GUERNICA

COLECCIÓN  
*ensayos*  
2

# GUERNICA

*Grito de cólera contra la barbarie  
Incitación del arte a la esperanza*

Antonio Rodríguez



**AZCAPOTZALCO**

COSEI BIBLIOTECA

Prólogo:  
Andrés de Luna

2893688

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo



**Azcapotzalco**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector General

*Dr. Julio Rubio Oca*

Secretaria General

*M. en C. Magdalena Fresán Orozco*

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Rector

*Lic. Edmundo Jacobo Molina*

Secretario

*Mtro. Adrián de Garay Sánchez*

Coordinador de Extensión Universitaria

*Lic. Alberto Dogart Murrieta*

Jefe de la Sección Editorial

*Lic. Valentín Almaraz Moreno*

Primera edición: SHCP, 1981

Segunda edición: UAM Azcapotzalco, 1997

ISBN: 970-654-050-4

Producción editorial: Amalgama Arte Editorial

©María Antonieta Fernández vda. de Rodríguez, 1997

©Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco.

Av. San Pablo 180, Col. Reynosa, Tamaulipas

02200. México, D.F.

Impreso en México/*Printed in Mexico*



# --- Prólogo





## Los enigmas de la sabiduría

**E**l siglo parece aletargarse en sus violencias. La guerra llena el globo terráqueo con su mancha infame; va de una geografía a otra, nada importa el continente, lo que lleva esta peregrina es el caos y la desdicha. Los filósofos lo han expresado: nadie gana las guerras, todos las perdemos. El campo de batalla es la imagen de una centuria dominada por las tecnologías que, en muchos casos, resultan cómplices del genocidio.

El Apocalipsis es ola erizada al viento, catástrofe que recorre el mundo y llega hasta sus confines; avanza por doquier y su paso es inexorable, vemos moverse su huella maligna y quedamos impotentes ante sus deterioros.

El Apocalipsis consiste en la práctica de la estupidez; en la frivolidad con la que se asesina o se quema un poblado; es la sinrazón que se convierte en tragedia. En ocasiones los artistas se convierten

en traductores de la beligerancia de los tiempos, y esto se consigue debido a su inteligencia y sensibilidad, al “ojo cosmogónico” con el que Henry Miller definía esta condición. El mejor ejemplo de esto es el *Guernica* de Pablo Picasso.

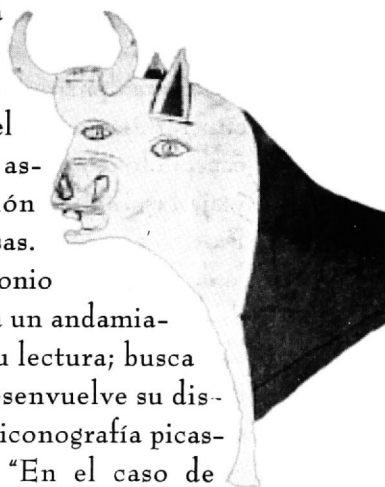
Montaigne recordaba en sus *Ensayos* que sólo somos los intérpretes de interpretaciones, nuestras reflexiones y nuestros actos derivan de un espacio y un tiempo determinados. La misma premisa tendrá una conclusión distinta de acuerdo con la época. Además, Gertrude Stein en los momentos que antecedieron su final, desesperaba: ¿Cuál es la respuesta? ¿Cuál es la respuesta? El mutismo llenaba su habitación. La fiel Alice era incapaz de algo más que su silencio. Entonces la escritora terminó su interrogatorio con estas sus últimas palabras: ¿Entonces cuál es la pregunta? Esto era lo adecuado, incluso era lo que consideraba Heidegger: “El hombre nace de sus interrogantes y nunca de sus certezas”. Por ello, el diálogo con una obra de arte se da en términos de una sucesión de preguntas, muchas de las cuales guardarán la movilidad de un secreto. El siglo XX es el de las relatividades y las incertidumbres, para mencionar a Einstein y Heisenberg, sus teóricos principales, entonces hablar de un cuadro como *Guernica* es abismarse por rumbos inciertos.

Antonio Rodríguez, crítico de admirable lucidez, escribió: “En fin, todos ven en *Guernica* lo que quieren ver. No pretende quien esto escribe decir la

última palabra acerca de tan polémico tema. Sobre ninguna obra de arte se ha dicho nunca, ni se dirá jamás, la última palabra. El arte está hecho para provocar emociones, inquietudes, pensamientos: no para llenar al mundo con más dogmas". Esto se debe a que en el arte la ambigüedad del símbolo es un hecho real.

Contaba el pintor y grabador Federico Cantú que en su estancia en París vio a Picasso. El joven artista quiso escuchar las sabias consejas de un hombre al que admiraba. Guió sus pasos hasta ubicarse en una mesa cercana a la del maestro. Pidió una bebida y se dispuso a aprender la lección, sin embargo ese día Picasso se dedicó a emborronar una hoja y cuando alguien en medio de la plática le hacía alguna consideración, él respondía con gruñidos o con el lenguaje binario del sí y el no. Cantú se quedó en ascuas. El misterio de la creación aún se mantenía en las nebulosas.

En *Guernica* lo que hace Antonio Rodríguez es otorgarle a la obra un andamiaje, una manera de establecer su lectura; busca los antecedentes formales y desenvuelve su discurso en el conocimiento de la iconografía picasiana. Rodríguez anota que: "En el caso de *Guernica*, la lectura se facilita por cuanto esta obra es en gran parte la síntesis de búsquedas (¡Cla-



ro que buscó Picasso!), de hallazgos y experiencias que la pintura anterior del artista acumula... y explica. Y no sólo es Guernica el inmenso río que sus anteriores afluentes volvieron caudaloso: la obra maestra del artista se prolonga más allá de sí misma, en lo que después de ella habría de producir su autor... y otros autores. El Picasso de los años que sucedieron a 1937 es, en gran medida, el fruto de su propia obra. De creador se volvió criatura". En este párrafo se encuentran los principales mecanismos que hacen de *Guernica* un itinerario privilegiado alrededor de la pintura que será piedra angular del siglo. Además, Guernica desborda sus significaciones y simbolismos, el artista puede decir un toro es un toro y un caballo es un caballo, pero en la mirada crítica esos animales adquieren otra dimensión cognoscitiva dentro de la complejidad del cuadro; encontrar esas relaciones, trazar los puentes y darle al espectador un referente, es lo que aparece como un viaje fascinante y terrible; la guerra de la que habla Picasso en Guernica condensa el hecho histórico de la desvergüenza fascista, pero además es emblema de ésa y de otros genocidios; la luz de Guernica nos abrumba, su grandeza radica en convertirse en la piedra cuyas ondas en el agua crecen en la medida en que la exterioridad, los hechos bárbaros plagan la centuria; Guernica es el ayudamemoria, el recordatorio de la infamia, la obra que se erige como la mayor protesta que pueda suponerse dentro del arte

occidental de este siglo; ninguna otra pintura ha adquirido la fuerza, el rigor y el rechazo que tiene Guernica; entre sus figuras está la de la mujer que grita, ese solo personaje es una de las definiciones de esta época: Munch hizo célebre su cuadro; Eisenstein lo afirmó en la escena de la escalera de Odessa de *El acorazado Potemkin* (1925); Francis Bacon también encontró que la gestualidad del grito llenaba algo de sus aspiraciones plásticas.

En el filme *Posesión* (1980) de Zulawski el grito es una necesidad, grito primal y grito mortecino, aullido que remite al aullido que cercena la noche o que alerta al día; el siglo XX parece herido y el grito es necesidad imperiosa. La mujer que grita en Guernica, lejos de ser una más de esas exclamaciones, es la más clara demostración de ira y dolor.

En el libro de Rodríguez aparece la certidumbre de la esperanza. Él dirá, al comparar el pesimismo de Kafka con el ánimo optimista de Picasso, que: "En *El proceso* no hay salida posible: en Guernica hay una puerta entreabierta. ¿Esta puerta constituye realmente una salida?, ¿hacia dónde?, ¿quién lo supiera!, pero es una salida. Pocos la ven. Incluso en el cuadro, casi nadie se fija en ella. Pero está ahí; bajo la forma de una puerta entreabierta". El concepto de esperanza parece extraño en una época oscurecida por los acontecimientos cotidianos, los que se registran en la noticia diaria y los que se viven sin que merezcan la atención de los medios informativos.

Ensayo en la mejor estirpe del género, lo que describe Antonio Rodríguez es la complejidad de una obra mayor, un cuadro que acumula saberes y los hace explícitos en los poderes de su discurso. Nada de concesiones, Guernica tiene una simbólica que nace de la trayectoria del artista y se nutre de aquello que refleja las mitologías y las convierte en presencia eterna; viene de un pasado, de una construcción mental que de pronto inunda con su luz y permite que el cuadro revele lo que parece ocultarse. Ésos son los poderes de una obra mayor que Rodríguez comparte con nosotros.

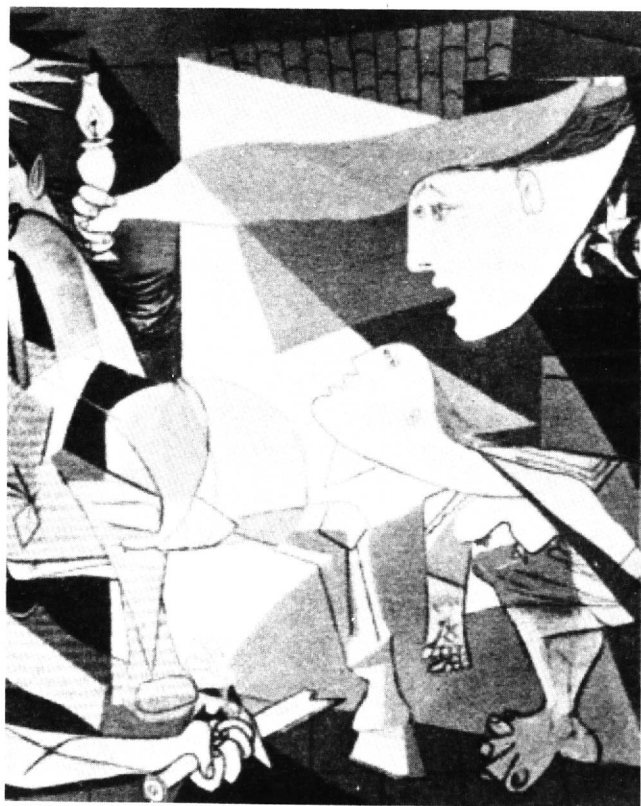
ANDRÉS DE LUNA





---

# Diálogo y controversia sin fin



**G**uernica nació para el mundo del arte en 1937. Tiene de vida menos de medio siglo. A pesar de su corta existencia, ninguna obra realizada en esta centuria ha dado motivo a una bibliografía tan extensa y profunda como la suya.

Miles de artículos, reportajes, entrevistas, comentarios; centenares de ensayos, exégesis, poemas, documentales cinematográficos; decenas de libros: se han difundido en todas partes sobre esta obra.

La mayoría de los escritores, estetas, filósofos, que se han ocupado de Guernica, coinciden en considerarla una de las más importantes obras realizadas en nuestro tiempo.

Como obra maestra, que por esa razón debe ser compleja y profunda —aunque varios autores consideren banales sus símbolos—, Guernica ha provocado las más contradictorias reacciones.

Para algunos, Guernica es sólo la guerra de España; para otros, el anuncio del calamitoso fin que nos espera. El toro es, al mismo tiempo, según quien lo interprete, expresión simbólica del fascismo y metáfora del pueblo español. Por lo mismo, el caballo aparece ante los ojos de unos como la imagen "feminoide" del fascismo, en tanto que para otros es la representación plástica, según una leyenda vasca, del mártir del cristianismo. La portadora de la luz evoca, simultáneamente, la razón, la verdad, o la justicia divina persiguiendo al crimen. Unos piensan que ahuyenta al toro; otros, que sólo contiene su furia. No mayor unanimidad ha conseguido la composición pictórica en la cual éste ve la forma de un frontón griego, o un tríptico del Renacimiento, y aquél, una estructura destinada a provocar el embate visual de fuerzas opuestas. Tremendamente dinámica para algunos observadores, la acción de Guernica se antoja; a otros, una instantánea "congelada" del movimiento. En fin, todos ven en Guernica lo que quieren ver.

No pretende quien esto escribe decir la última palabra acerca de tan polémico tema. Sobre ninguna obra de arte se ha dicho nunca, ni se dirá jamás, la última palabra. El arte está hecho para provocar emociones, inquietudes, pensamientos: no para llenar al mundo con más dogmas. Por fortuna desde que se ha permitido la proposición de las más controvertidas hipótesis, se excusará al autor la presentación de una más.

Y no es necesario que cada ensayo sobre una obra de arte se sienta obligado a dar la verdadera y única solución a los misterios que la obra, si es profunda, encierra. Menos aún sobre Guernica. El poeta Juan Larrea, tal vez no haya acertado en su exégesis, pero abrió el debate.

Lo importante de una obra de arte, sea cual fuere su género, consiste precisamente en despertar en el espectador los pensamientos que su personal percepción le sugieran. Orozco defendía el derecho de cada ser humano a ver en su pintura lo que ella le incitara a ver; Siqueiros dijo que el hombre es el conmutador que pone en acción la maquinaria rítmica de la pintura mural; Picasso sostiene, a su vez, que los cuadros sólo viven a través de la persona que los mira.

Pensamos que la riqueza de la obra de arte reside en la posibilidad que ofrece a cada lector, oyente o contemplador, de reaccionar, emocional o racionalmente, en forma propia, aunque sus juicios puedan parecer heterodoxos. Pero, la libertad que reclamamos para cada espectador, de interpretar la obra de acuerdo con sus facultades de percepción, debe estar forzosamente supeditada al análisis, por supuesto sin ataduras, y forzosamente imaginativo, de lo que la obra en sí misma parece expresar, esto es, de lo que en ella puso su autor, de lo que está ahí.

Aunque parezca lo contrario, eso no facilita del todo el camino. Lo que está en la obra puede no ser

visto, o ser visto en forma distinta y errónea. La imaginación del artista va con frecuencia más allá de lo que formalmente pudo o quiso expresar. Además, no siempre el creador tiene una conciencia clara de lo que escribió o pintó. El buceador de los misterios que la obra de arte esconde está en el derecho, y hasta en el deber, de ir tan lejos en la percepción de lo que está y de lo que subyace en cualquier manifestación artística cuanto le permita la agudeza de su mirada y la capacidad de traducir, a pensamientos nítidos, lo que tal vez sea mera intuición.

En cualquier caso, la libertad del exégeta debe estar forzosamente limitada, no tanto por lo que el artista presumiblemente quiso decir, sino por lo que dijo.

Transcribimos, una vez más, el pensamiento de Paul Valéry, sobre lo que está en la obra de arte: "No hay sentido verdadero de un texto. Nada de autoridad de un autor. Sea lo que sea lo que él haya pretendido decir, ha escrito lo que ha escrito. Una vez publicado, un texto es como un aparato del que cada quien puede servirse a su talante y según sus medios: no es seguro que el constructor lo use mejor que otro". El análisis objetivo se presenta, por lo tanto, como algo de rigor. Sólo que la obra de arte tiene raíces: en el autor, en la obra de los demás, en los acontecimientos históricos y sociales, en el pensamiento y en el modo de ser de una época.

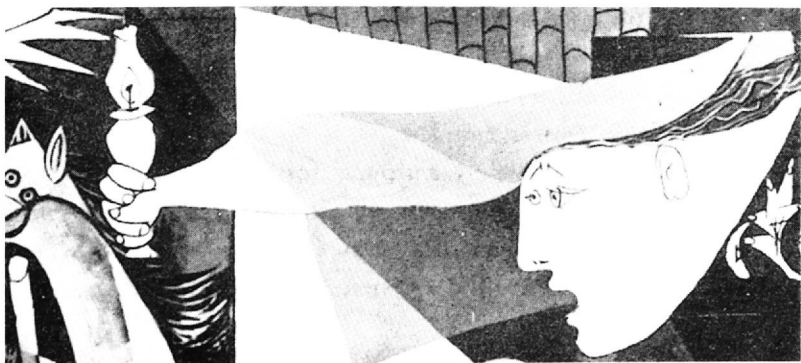
Partiendo de estas bases, procuramos asir lo que las formas, con su propio lenguaje, expresan — más que



adivinar intentaremos ver, a sabiendas que en materia de arte también la adivinación es válida— y al dejar correr la imaginación, sin la cual, por otro lado, los planos de la lejanía son invisibles, debemos esforzarnos por seguir la trayectoria de una parábola o el efecto que pueda provocar el lanzamiento de unas fuerzas contra otras.

En el caso de Guernica, la lectura se facilita por cuanto esta obra es en gran parte la síntesis de búsquedas (¡Claro que buscó Picasso!), de hallazgos y experiencias que la pintura anterior del artista acumula... y explica.

Y no sólo es Guernica el inmenso río que sus anteriores afluentes volvieron caudaloso: la obra maestra del artista se prolonga más allá de sí misma, en lo que después de ella habría de producir su autor... y otros autores. El Picasso de los años que sucedieron a 1937 es, en gran medida, el fruto de su propia obra. De creador se volvió criatura. Por lo



mismo, en el Picasso posterior a Guernica se encuentra un excelente material cuyo análisis consideramos indispensable para comprender la obra que, en un parto de algunas semanas, se gestó desde el comienzo del siglo hasta la guerra de España.

La verdad es que no tenemos la pretensión de reducir Guernica a un silabario. En primer lugar, la obra no se deja y, aunque se dejara, no incurriríamos en la herejía de develar todas sus incógnitas. Ojalá que Guernica se burle de cuantos quieran reducirla a elemental operación aritmética.

¿Por qué entonces escribir sobre Guernica si no podemos alimentar la ambición de explicarla? y aunque quisiéramos, ¿podríamos acaso explicar lo que cada uno debe explicarse a sí mismo?

Nos contentaremos, y no es poco, con proponer pistas o descubrirlas para nuestro propio deleite.

Escribir sobre el arte es un ejercicio de la razón y de la imaginación. Es como lanzar ideas al viento para que uno mismo las recoja. Es, en cierto modo, un acto de iniciación. Pero es también un reto; a uno mismo, a los otros, para que se cree en el mundo, entre los hombres que piensan, un diálogo y una controversia sin fin.

Ojalá que estas proposiciones den origen a otras y que nadie tema equivocarse, para que Guernica justifique plenamente su misión de generar ideas, provocar reacciones y enseñar al hombre a verse a sí mismo.



# \_\_\_\_\_La explosión



AUTORRETRATO

*Desde hace seis meses he presenciado, en España,  
escenas de espanto; pero nada he visto tan horrible como  
la destrucción de Guernica, la antigua capital de los vascos,  
aniquilada por aviones de bombardeo extranjeros  
que están al servicio del general Franco.*

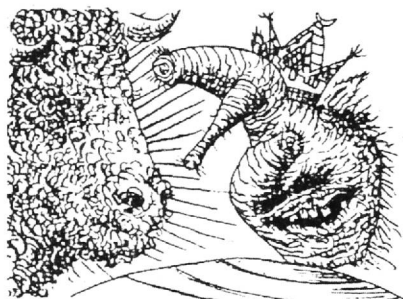
Noël Monks

**E**n julio de 1936 estalla, en España, una rebelión de los más reaccionarios y “cavernícolas” generales del Ejército, contra la República que la Nación, cinco años antes, había institucionalizado, como forma legal de gobierno.

Pronto convertida en guerra civil, la rebelión o, como el pueblo la llamaba, la “felonía”, revistió, casi simultáneamente, las características de una intervención armada por parte de Hitler, Mussolini y del aliado, territorialmente importante, Oliveira Salazar.

El mundo se divide en dos bloques con propósitos e ideales bien definidos: por un lado, el eje nazi-fascista; por el otro, el Frente Popular de Francia, la entonces amenazada URSS, y, sin gran decisión de enfrentarse al enemigo común, las democracias europeas.

Ningún hombre lúcido ignora que en España se experimentan armas y estrategias, se afianzan terre-



1,2,3 SUEÑO Y MENTIRA DE FRANCO.  
AGUAFUERTE Y AGUATINTA (DETALLES),  
ENERO-JUNIO DE 1937.

nos y conquistan posiciones para el ambicioso proyecto imperialista de Hitler.

Las fuerzas progresistas del mundo ofrecen su solidaridad al pueblo español. En todas partes se organizan campañas de apoyo y de ayuda. Los intelectuales progresistas (escritores, poetas, pintores) ocupan en este esfuerzo de movilización espiritual, un papel relevante.





Alejado hasta entonces, de cualquier compromiso político pero sensible a los sufrimientos del pueblo (como toda su época azul lo afirma), e intrínsecamente revolucionario, por las rupturas y cambios que provocó en el arte de esta centuria; Picasso siente, en carne viva, el desgarramiento de su patria y lo demuestra, en forma práctica, cooperando en las campañas de solidaridad con la donación de algunos de sus cuadros.

Como manifestación directa de apoyo a la España republicana, acepta el puesto de director honorario del Museo del Prado y se compromete, bajo la presión de poetas españoles y franceses, a realizar un mural para el pabellón de la República, en la Feria Internacional de París.

Fiel a su palabra, pero seguramente poco entusiasmado con la idea de realizar un trabajo testimonial y de propaganda, por compromiso y bajo presiones, aunque amistosas, Picasso deja pasar el tiempo sin dar curso a su tarea.

Inicia una serie de grabados caricaturescos contra el Generalísimo (*Sueño y mentira de Franco*), en la cual vierte toda su fuerza corrosiva, mas elude la tarea básica.



Se advierte que el pintor de las revoluciones formales aceptaba de mal grado realizar algo que no proviniera espontáneamente de lo más hondo de su yo, o que le forzara a circunscribir el arte al dominio de la propaganda —casi siempre efímera—, o del documento casi nunca poético.

Algo ocurrió, sin embargo, el día 26 de abril, que le hizo cambiar súbita y radicalmente de actitud. La aviación nazi, movida por el propósito de experimentar la estrategia del pánico y de derrumbar la moral del pueblo español, arrasó la indefensa y pacífica ciudad vasca de Guernica. Durante varias horas dejó caer, sobre la población, muchas toneladas de bombas incendiarias y



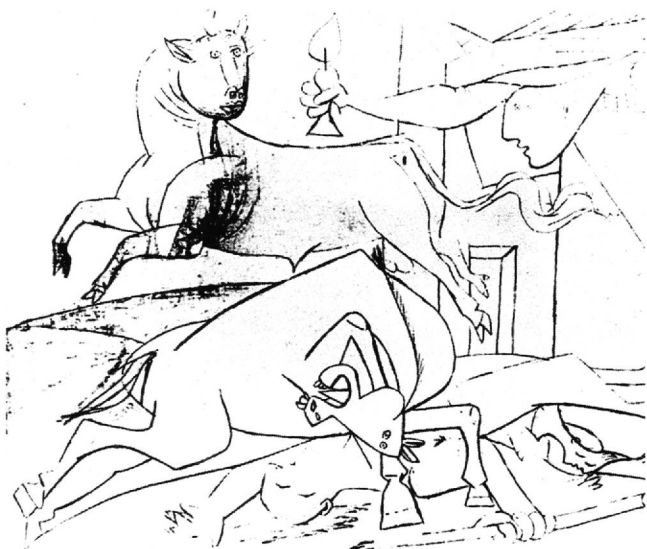
PRIMER APUNTE PARA GUERNICA. LÁPIZ S/PAPEL, 1 DE MAYO DE 1937.

atacó con ametralladoras a quienes buscaban refugio, para aquel infierno, en el campo.

Inmediatamente propagada, la noticia sacudió al mundo entero, sobre todo porque Guernica carecía de objetivos bélicos. Asiento de las viejas culturas de Vizcaya, sólo podía servir, ahora en escombros, como ejemplo y muestra de lo que esperaba a toda España si no se apresuraba a rendirse.

El primero de mayo se publican en Francia las primeras fotografías de la ciudad en llamas. En ese mismo día, con las pruebas de la bestialidad franquista ante los ojos, Picasso emprende lo que durante varios meses no había podido hacer. Estremecido por la indignación y la cólera, dibuja las primeras líneas de lo que sería el más estremecedor grito de protesta lanzado por el arte contra el genocidio.

## \_\_\_\_\_Más allá de la anécdota



BOCETO. LÁPIZ S/YESO, 2 DE MAYO DE 1937.

*No pinté la guerra, después de la Liberación, porque no soy de esa clase de pintores que van como un fotógrafo en busca de un gran tema. Pero no hay duda que la guerra existe en los cuadros que entonces pinté.*

Picasso

**P**ara gran sorpresa de cuantos pudieron ver, más tarde, el primer apunte realizado por Picasso, nada había en él que hablara, en forma clara y directa, de la destrucción de Guernica.

En vez de bombarderos vomitando bombas, de cazas Heinkel ametrallando a los fugitivos y de representaciones horripilantes de los responsables de la matanza, apenas se insinuaba, en el esquemático boceto, una mujer con un brazo tendido, un toro con el testuz enhiesto, un caballo en actitud ambigua y unos personajes yacentes.

Más explícito, otro apunte realizado el día 2 de mayo, muestra al toro huyendo ante la luz —imagen que perdurará hasta el fin de la obra—, el caballo agónico y un combatiente muerto; pero la alusión a la terrible hecatombe sigue siendo vaga.

Ocho días más tarde, al iniciar la primera fase del mural en la tela definitiva, Picasso se decide, al fin,

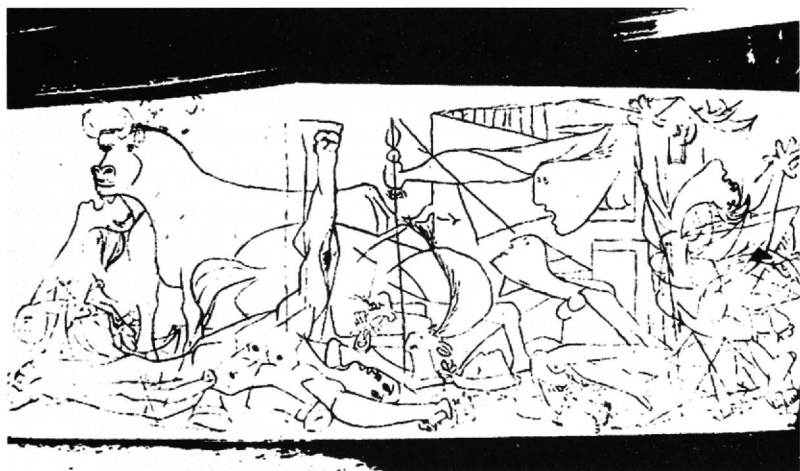
a relacionar la temática de la pintura con los acontecimientos políticos, revolucionarios y bélicos de España.

Ello se advierte en el brazo erguido, con el puño cerrado, que emerge de la parte inferior del cuadro y en los combatientes, encarnados en dos mujeres, que yacen por tierra en el campo de batalla. La imagen del puño, que entonces simbolizaba la unidad del pueblo (Frente Popular), y el afán de triunfar en la lucha contra el fascismo (¡No pasarán!), se refuerza en el segundo estado de la pintura con la aparición de un manojo de espigas sobre el fondo de un girasol.

De pronto, al llegar al tercer estado de desarrollo de la obra, y como si obedeciera a una decisión muy honda y madura, Picasso borra estos signos, demasiado circunstanciales, suprime toda referencia a un espacio determinado y entra, plenamente convencido de lo que quiere, en el ámbito sin tiempo del hombre.

Desde entonces, y sobre todo en su fase definitiva, *Guernica* deja de ser el retrato de España, o de cualquier otro pueblo, para convertirse en la imagen visual de una de las más trágicas facetas del ser humano: la violencia.

La violencia que convirtió al hombre en lobo del hombre, que ha dado al vencedor la supremacía sobre el vencido, que alcanza la más feroz dimensión en las guerras cada vez más brutales, cada vez más destructoras de la humanidad.



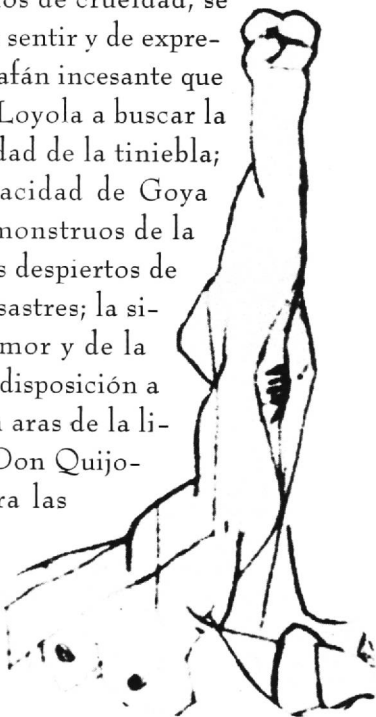
GUERNICA, PRIMERA FASE. ÓLEO S/TELA, 11 DE MAYO DE 1937.



GUERNICA, SEGUNDA FASE. ÓLEO S/TELA.

Violencia que, por otro lado, suele ser también la partera de la historia en las grandes revoluciones de las cuales nacen, con sangre y dolor, sociedades menos bárbaras y agresoras.

Por supuesto, no se descargó Picasso, al pintar Guernica, de cuanto había en él de español. El toro, ese entrañable ser de Iberia que por sus temores, leyendas y tragedias tan ligado está a la vida del hombre; la pintura romántica de Cataluña, en cuyas distorsiones y signos de crueldad, se adivina la forma de sentir y de expresarse del artista; el afán incesante que llevó a Ignacio de Loyola a buscar la luz en la profundidad de la tiniebla; la apasionada capacidad de Goya para inventar los monstruos de la razón en los sueños despiertos de sus aquelarres y desastres; la simultaneidad del amor y de la cólera, así como la disposición a arriesgar la vida en aras de la libertad que llevó a Don Quijote a batallar contra las injusticias: todo ello acompañó al pintor durante la realización de su obra. Pero, aunque el drama de la





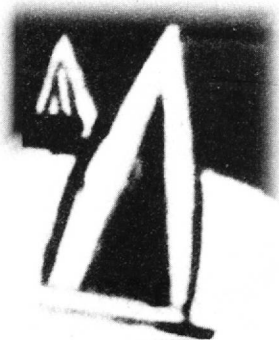
ciudad vasca, al despertar su ira, haya sido el catalizador de la gran explosión, Picasso no se limitó a pintar el drama de Guernica. Él pintó en su tela el drama de las Guernica de todos los lugares y de todos los tiempos. Y eso es lo que el análisis de la obra, como adelante veremos, nos parece demostrar.

2893688

## \_\_\_\_\_Ámbito de puñales



99

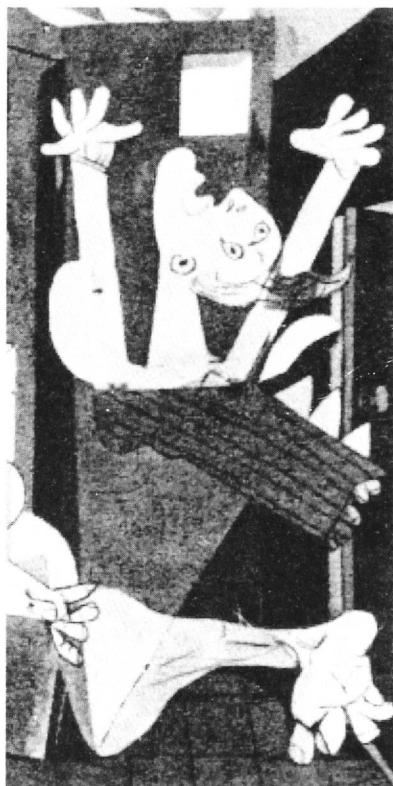


Una lectura múltiple de los signos que integran el lenguaje visual, y la propia estructura orgánica de Guernica, nos remite a la violencia como modo de ser inherente a los moradores de la tierra, donde todos se nutren de los demás, en una pantofagia universal, y a la implícita lucha de algunos por suprimirla de las relaciones humanas o, al menos, por controlarla y canalizar, en forma positiva, su acción.

La continuidad de imágenes que más claramente nos revelan su significado y lo expresan sin necesidad de recurrir a símbolos —la casa en llamas, la mujer ardiendo, el caballo herido, la madre con el niño muerto, la estatua quebrada—, hablan, indudablemente, de incendio, destrucción, masacre y barbarie.

El estridente relincho del caballo, la madre con la

boca abierta en caverna de grito; la mujer en llamas que yergue los brazos en terrible imprecación; y la mano del combatiente—estatua abierta en signo de



GUERNICA. FRAGMENTO.

sufrimiento y protesta, muestran la contracara de la violencia en la imagen de quienes la sufren; unos por el exacerbado dolor, otros por la indignada protesta.

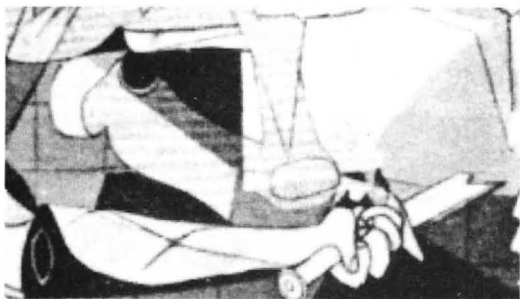
Comprendiendo que el lenguaje visual posee múltiples posibilidades para expresar su mensaje, Picasso reiteró, en la tela, las formas agudas, penetrantes, desgarradas, que envuelven a quienes la contemplan en un ámbito de agresividad y violencia.

Shakespeare, en su *Tragedia de Macbeth*, describe el monólogo del asesino acerca del imperativo que sobre él ejerció el puñal, como instrumento de la agresión, susceptible de incrustarse en el cerebro del hombre e incitarlo al crimen:

“—¿Es un puñal eso que veo ante mí, con el mango hacia mi mano?... ¡Ven, que te coja! ¡No te tiento y, sin embargo, te veo siempre!... ¿No eres tú,

visión fatal, perceptible al tacto como a la vista? ¿O no eres sino un puñal del pensamiento, falsa creación de mi cerebro delirante? ¡Todavía te veo, bajo una forma tan palpable como éste que ahora desenvaino! ¡Tú me marcas la dirección que he de seguir y el arma misma que debo usar!..."

Lady Macbeth reitera esta idea cuando más tarde afirma: "¡Oh vana jactancia! Esa es una visión creada por vuestro miedo. Es el puñal aéreo que, según me dijisteis os guiaba hacia Duncan".



GUERNICA. FRAGMENTO.



GUERNICA. FRAGMENTOS.

ANTONIO RODRÍGUEZ

Si el puñal, o el pensamiento del puñal, puede reforzar la inclinación al crimen y dirigir la mano del



criminal, ¿cómo no podrá su imagen hacer ver que nos hallamos rodeados de puñales?

“Aquí —dice en otro lugar Donalbain— hay puñales en las miradas.”

Los puñales de Guernica, que nos atraviesan la mente en forma subliminal, son los cuernos del toro, las orejas afiladas en cuchillas, las lenguas cónicas, como de picahielo: puñales que agreden se vuelven grito, amenaza y protesta en la boca de los seres humanos y de las bestias.

Como puñal, penetra la vara en el cuerpo del caballo y lo traspasa; como puñales, atraviesan los alambres de púas los senos de la portadora de la luz. Cuchillas de obsidiana son las lenguas de fuego de la falda de la mujer ardiendo y, a un nivel más profundo de la percepción, lo son también los ángulos agudos que, bajo la forma de sombras, luces, esquinas, cruce de diagonales, abundan en el cuadro.

Kandinski en sus disertaciones sobre el espíritu de las formas, dijo que el impacto del triángulo sobre un círculo es de un efecto tan impresionante como el dedo de Dios cuando toca el de Adán en la obra de Miguel Ángel. Sin duda; pero el efecto es más contundente cuando el triángulo penetra, para agredir o romper, cualquier superficie neutra.

Bien lo sabía el constructivista ruso L. Lisitski cuando realizó aquel elocuente cartel de propaganda con tres simples elementos: un triángulo rojo, un círculo blanco y un fondo negro. Las palabras en

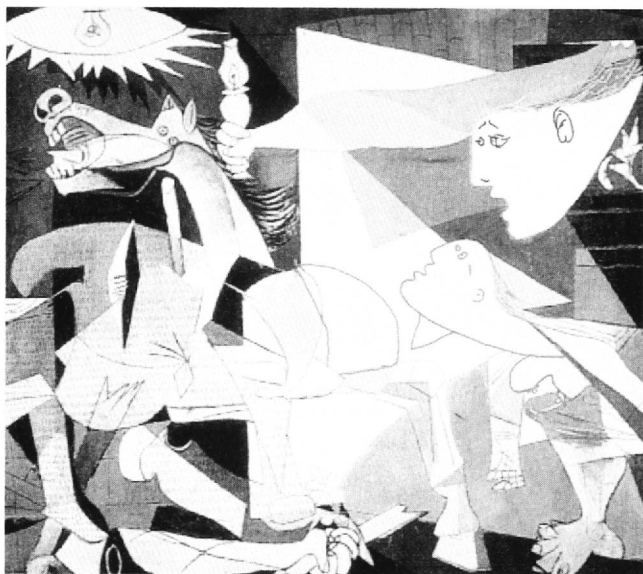
formas de consigna (¡golpea a los blancos con la cuña roja!) sólo refuerzan la idea que la forma y el color tan claramente insinúan.

Guernica, con sus ángulos y triángulos agudos, sitúa bien al espectador en el ámbito de puñales —esto es, de violencia y agresión— que la obra de Picasso evoca y suscita. ¿No dijo además el artista, que toda buena pintura debería estar erizada de hojas de rasurar?





## Composición expresiva



*...un cuadro no se proyecta ni se decide de antemano. Al hacerse va cambiando a la par que nuestras ideas y cuando se termina sigue cambiando según el estado de ánimo de quien lo pinta.*

Picasso

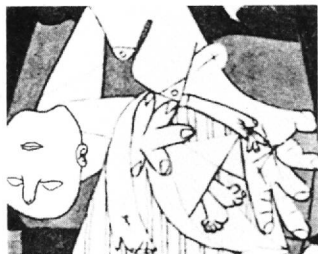
**L** El brazo de la mujer con el quinqué se proyecta, en movimiento de la flecha, hacia la cabeza del caballo; ésta, siguiendo la misma dirección, se lanza por el luminoso "pasaje" de la paloma, puesto ahí seguramente para ello, hacia el testuz del toro.

Clavado poderosamente en la tierra, con sus patas voluminosas y negras de estaca, la inamovible mole del toro contiene la avalancha, impide que las masas sigan el impulso y vayan más allá del cuadro (al fin, es dentro de éste que la pintura vive) y canaliza el viento huracanado de la contienda por el doble perfil de la mujer hacia la base de la "pirámide", donde el niño muerto yace en el regazo de la madre.

Con un sentido genial de la integración de las formas, Picasso deja que la cabeza del niño caiga como gota, de agua o de sangre, sobre la mano del

combatiente—herido o de la estatua rota que la acoge. En el otro extremo de lo que llamamos la “base de la pirámide”, la madre se desangra por los dedos de rama herida en fuente de desesperación.

Cabeza de niño y cuenco —semilla y tierra—, ritmos curvilíneos y boca abierta al grito, lo que cae y lo que recibe —muerte y resurrección— se unen en lo que será punto de partida para el retorno de las fuerzas al lugar donde la parte más activa de la acción se desarrolla.



De este punto de partida arrancan, en doble dirección, las líneas que proyectan las fuerzas del embate hacia puntos decisivos: la primera, por la línea curva de los planos moteados, hasta el punto donde el caballo, traspasado por la lanza, se desgarrá; la segunda, por el brazo derecho del combatiente—herido cuyo sable, cual flecha señera, se dirige hacia la mujer a quien vemos con la mirada puesta en la luz, en actitud de incorporarse. La vara astillada, del primer plano (junto al brazo de la estatua—rota), es un esfuerzo más en el efecto visual de la proyección de las masas hacia el punto decisivo de la “acción”.

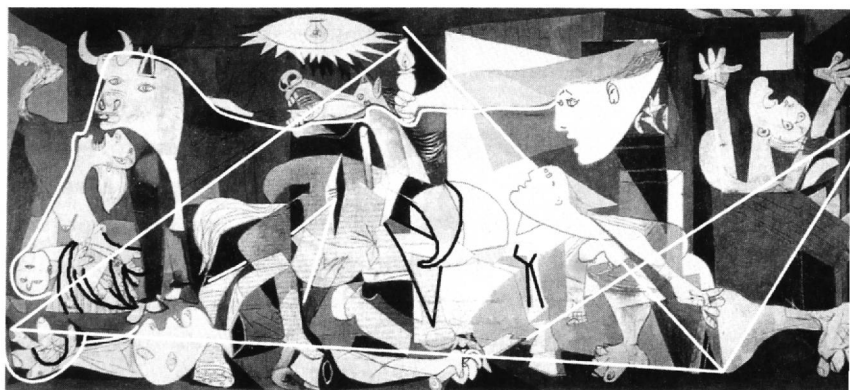
Por otra parte, si seguimos la línea de fuerza que partiendo de la rodilla de esta mujer se proyecta en diagonal hacia la lámpara, donde termina la ascensión, veremos cómo en la misma zona convergen las

líneas generadas, en el lado del toro, por el perfil de la mesa.

Esto propone el trazado de un triángulo a partir de los siguientes puntos y líneas: a) rodilla de la mujer, parte superior de la lámpara, b) encuentro de la línea anterior, en el área de la lámpara, con la línea de la mesa que, en sentido contrario, llega hasta el dedo cordial de la mano abierta del "combatiente", c) mano de éste hacia la rodilla de la mujer.

Esta forma dinámica de componer nos lleva el pensamiento, por oposición, hacia *Los ciegos* de Brueghel, donde los personajes, a medida que avanzan, se inclinan, sucesivamente, hacia la inevitable caída, donde todo acaba.

En *Guernica*, este ir y venir de líneas y masas, en una red estructuralmente organizada donde nada vive ajeno a lo demás, muestra el dinamismo de una



GUERNICA. LÍNEAS DE FUERZA DE LA COMPOSICIÓN.



PARÁBOLA DE LOS CIEGOS. BRUEGHEL.

acción que sería interminable, como la vida y como la misma violencia, si el cuadro no nos abriera la posibilidad de otras hipótesis.

Incluso las formas, que aparentemente están separadas, se ligán a las demás por la respuesta que unas dan a las otras, casi siempre en contraste, o contrapeso, lo cual podemos ver en los casos que a continuación ejemplificamos:

La mujer en llamas tiende los brazos, blancos, iluminados, hacia arriba; en el extremo opuesto, el toro hunde las patas negras, toscas, brutales, en el suelo. De la ventana, por donde sale la cabeza de la portadora del quinqué, se proyecta una sombra, en ángulo agudo, con el vértice hacia abajo; en sentido contrario, se yergue la diagonal que va a culminar, en ángulo agudo, junto al quinqué.

Naturalmente, no se trata de caprichos formales

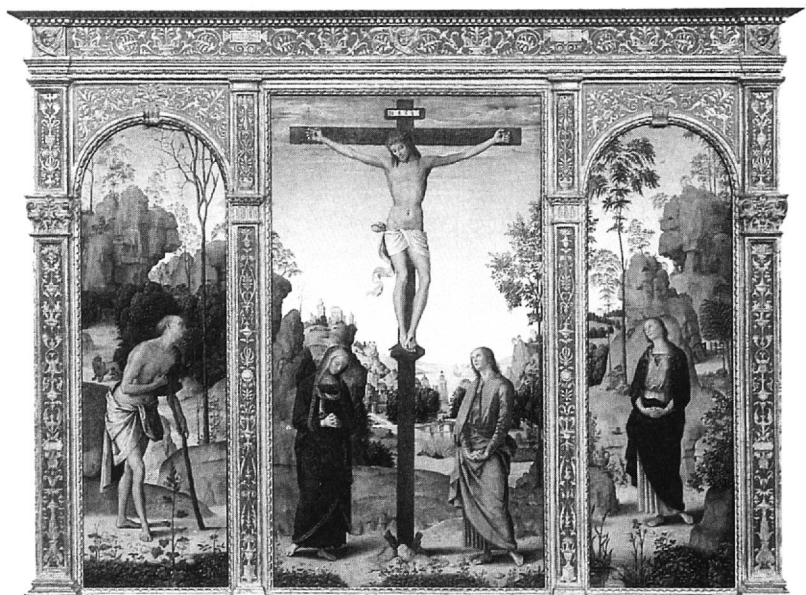
más o menos arbitrarios, sino de un modo de integrar los diversos elementos del conjunto (por algo fue Picasso cubista), imbricándolos entre sí, con el máximo aprovechamiento del espacio, y en un continuo juego de tensiones, donde nada está en reposo, que niega rotundamente la idea de una acción congelada en el tiempo ya que en Guernica todo es acción y reacción, violencia y protesta, dolor y grito.

La indiscutible presencia del antes citado triángulo en la composición de Guernica ha hecho pensar a algunos exégetas que el pintor ordenó su obra a la manera de los trípticos del Renacimiento (precisamente el del Perusino, en la *Crucifixión de Jesús*)

con sus dos secciones laterales, o al modo de los frontones griegos.

Por principio de cuentas, debemos señalar que el triángulo observado en Guernica es un triángulo





TRIPTICO DEL PERUGINO.

isósceles cuyo vértice no termina, como se pretende, en el centro de la obra, ni sugiere el espacio aéreo, fuera del cuadro, donde, según esta hipótesis, se desarrollaría la acción (¡...los aviones volando y echando bombas...!).

En segundo lugar, nos permitimos poner en duda la existencia de tal tríptico que, por su anticipado equilibrio, negaría el dinamismo y la violencia sugerida por la obra.

Las figuras que llenan las aparentes secciones laterales (por un lado, la madre con el niño muerto, y el toro; por el otro, la mujer en llamas) están perfectamente integradas, por medio de una estructura



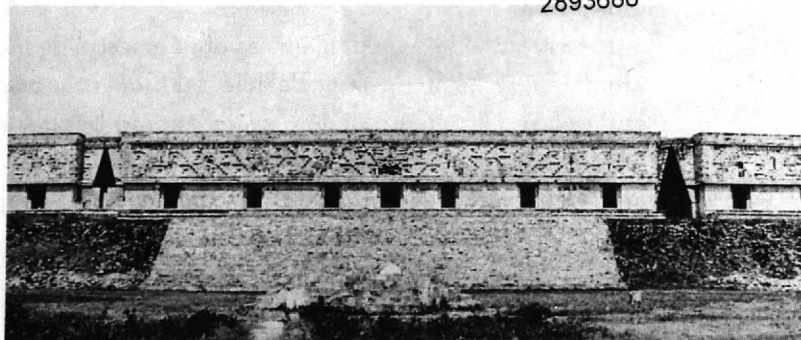
perceptible, pero ni ostentosa ni obvia, a todo el conjunto. La acción se libra, fundamentalmente, en el área del cuadro donde el caballo, traspasado por la lanza, relincha; pero el toro no es elemento secundario en el ordenamiento del cuadro como lo son, en el tríptico del Perugino, los personajes que, de lejos, contemplan al crucificado. Tampoco representan las mujeres, de las hipotéticas secciones, el papel del “coro”, en la tragedia griega.

Profiriendo un estridente grito de protesta, la madre; ardiendo como víctima, la que está envuelta en llamas: son ambas personajes decisivos del conjunto.

Si el mural tiene la forma alargada de 776.6 X 349.3 cm y no cualquiera otra, tal vez se deba parcialmente a las dimensiones reales del estudio hallado por Dora Maar en la Rue des Grands Augustins, en París, y no porque el autor haya pretendido formar un tríptico, aunque virtual.



2893688



PALACIO DEL GOBERNADOR. UXMAL, YUCATÁN. CULTURA MAYA.

El mismo Picasso nos dio importantes pistas para comprender su actitud acerca de reglas, formatos y sistemas establecidos *a priori* cuando dijo: "El arte no consiste en aplicar un canon de belleza sino en lo que el instinto y el cerebro sean capaces de concebir más allá de cualquier canon. Cuando nos enamoramos de una mujer no comenzamos por medir sus extremidades".

El taller, como ocurre con frecuencia, tal vez haya determinado las medidas básicas del formato que Picasso, con su genio, ajustó a proporciones armónicas, convirtiendo después lo que pudo haber sido un rectángulo, excesivamente apaisado, en un espacio que las verticales de los extremos y las horizontales del centro (brazo de la mujer, cabeza de toro) visualmente equilibran.

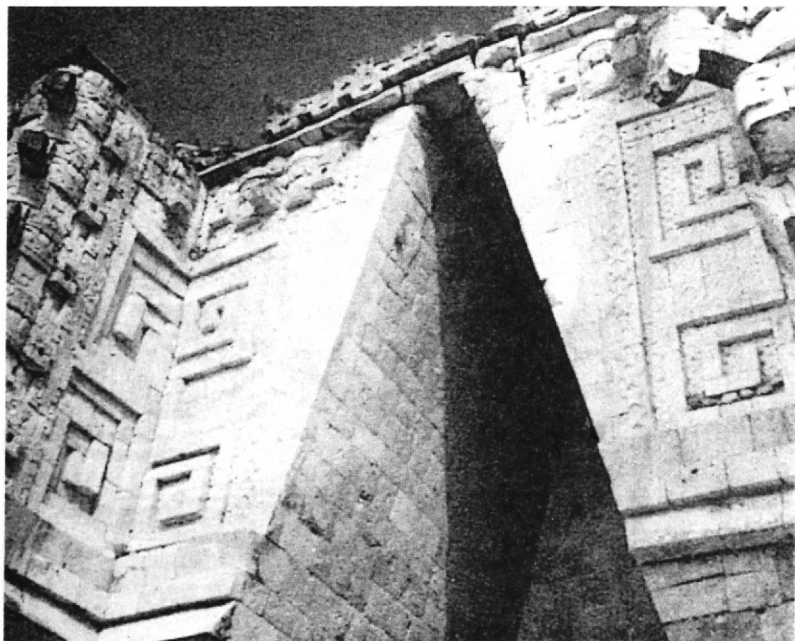
No es éste el único caso en que, por medio de seccionamientos de una gran horizontal, se logra corregir, visualmente, la excesiva horizontalidad de una forma.

Esto se observa, también, en esa obra maestra de la arquitectura maya que es el Palacio del Gobernador, en Uxmal. Por medio de los "arcos", como flechas, disparados hacia arriba, que los sabios constructores abrieron en los extremos laterales del edificio, éste "gana" en altura, tan necesaria a su jerarquía, lo que aparentemente pierde en horizontalidad.

Al igual que en el Gobernador, las imaginadas secciones del inexistente "tríptico" corrigen vi-

sualmente las medidas impuestas por el espacio del taller, transformando lo que podría ser apaisado friso en un panel donde las fuerzas se expanden dinámicamente hacia arriba y hacia abajo, en vez de comprimirse en formas que determinasen un tipo de acciones y reacciones contrarias a la voluntad expresiva del pintor.

En cualquier caso, y esto es lo que importa señalar, la composición contribuye, como parte significativa del lenguaje plástico, a expresar lo que en Guernica es esencial: la violencia, el embate de fuerzas contrarias, la lucha.



Instrumento  
y metáfora de la violencia



*El toro no es el fascismo; pero sí la brutalidad y la obscuridad...*

Picasso

**E**l poeta español Juan Larrea, en una de las primeras exégesis que se publicaron de la obra, presentó al toro, que tan importante papel representa en Guernica, como un símbolo del pueblo español y, al caballo, como la imagen del fascismo moribundo.

No podemos desconocer que el toro aparece casi siempre, en la obra anterior de Picasso, como una figura imponente, plena de energía y bravura, en la cual el artista algunas veces se autorretrata. Por lo menos en *Sueño y mentira de Franco*, serie de dos aguafuertes con dieciocho secciones, que precedió a Guernica, el toro se enfrenta al dictador, encarnado en la figura repulsiva de un gusano-caballo, con la fuerza, el poderío, la nobleza y la confianza en sí mismo del propio pueblo, a quien el pintor pretendía exaltar.

Pero nunca fue Picasso un artista que se dejara

amarrar por ataduras de ningún orden, aunque hubiesen sido creadas —antes de ser ataduras—, por él mismo. Bien sabía él que determinado signo, en contextos distintos, puede adquirir diferentes significaciones.

El toro aparece en Guernica, y eso se advierte desde el primer apunte y se corrobora en el boceto del día 2 de mayo, como la fuerza bruta, primaria, feroz, que la luz, empuñada desde la ventana por la mujer del quinqué, ahuyenta.

A nadie debe sorprender que Picasso haya dado al toro, en su mural, esta connotación. Conocedor del mito griego, según el cual Teseo se habría enfrentado al monstruo, bajo la protección del hilo luminoso de Ariadna, Picasso interpretó este símbolo, que va mucho más allá del simple mito, en el aguafuerte de la *Minotauromaquia*.

En esta obra, una niña que personifica a la pureza detiene, con la luz de una vela (la luz creada por el hombre), al monstruoso ser a quien el resplandor del espíritu desarma.

Hurgando en el mito y en la leyenda, los escudriñadores de los grandes misterios de la psiquis concluyeron que la luz, irradiada por Ariadna, simboliza el combate del espíritu contra las fuerzas brutales que el hombre lleva en sí mismo.

¿No fue igualmente un español —Íñigo de Loyola— quien incitó al hombre, dominado por el pecado, a encontrar en lo más hondo de su tiniebla la



fuerza luminosa del espíritu, capaz de subyugar sus más primarios instintos?

El toro no es, pues, en Guernica, el pueblo español ni tampoco, de una manera absoluta, el fascismo, “El toro es un toro —dijo Picasso enojado a quien un día se lo preguntó— y el caballo es un caballo”.

En el contexto de Guernica, y dado el análisis de los primeros dibujos y del antecedente del Minotauro, el toro simboliza al hombre, brutal, violento, agresivo, dominado por los impulsos de su propio poder y dominador, a quien sólo la luz del espíritu podrá salvar de la primitiva bestialidad.

Esta interpretación, que el análisis de la obra propone, acentúa y refuerza la idea de que Guernica, más allá de la guerra de España y de los sucesos ocurridos en el país vasco, es la imagen de la humana violencia para la cual será muy difícil encontrar otra contención que la provocada por las fuerzas más nobles del propio hombre, en lucha consigo mismo.

La luz que Loyola encontró en Manresa, al mirar hacia lo más profundo de su ser, es la luz que sirvió a Teseo para salir del Laberinto, después de haber dominado al Minotauro, esto es, después de haber vencido a sus brutales instintos y a su innata violencia.

Además ¿por qué identificar al pueblo o al fascismo con cualquiera de los dos animales?

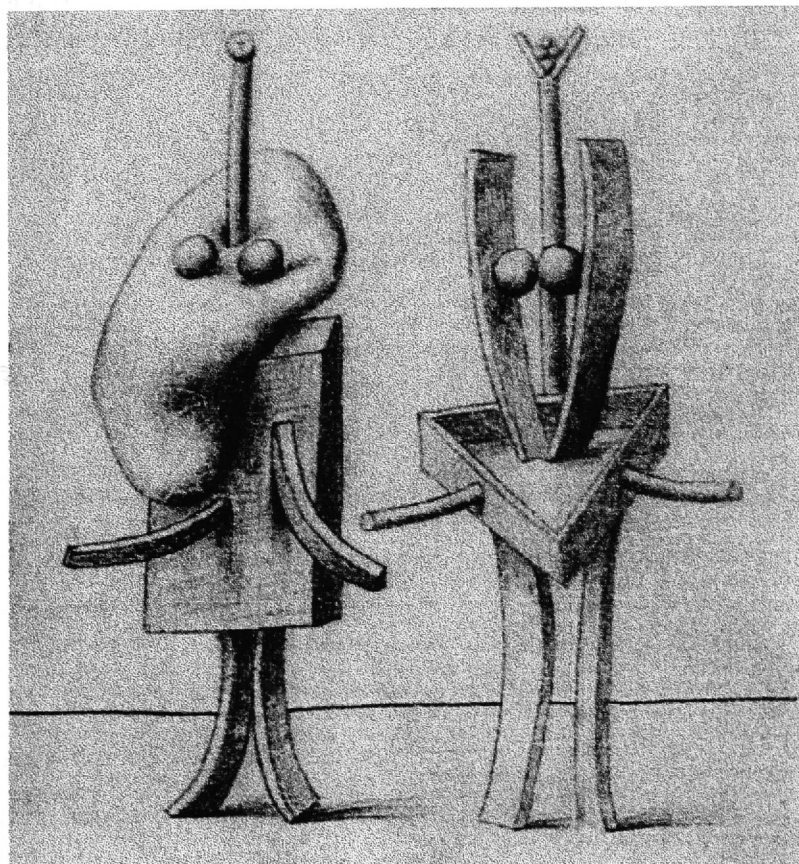
Uno es vigoroso, fecundo y brutal; el otro es ágil, elegante, y ha sido, durante mucho tiempo, la casi mitad del hombre.

Ni el toro ni el caballo pueden expresar el fascismo; ni el caballo ni el toro pueden ser la imagen simbólica del pueblo. El toro es un toro y el caballo es un caballo: los dos se encuentran muchas veces, en las ceremonias rituales de los pueblos del Mediterráneo, entreverados en luchas que ellos no han buscado. Bien pueden por ello servir a un artista que no sea matemático, que no hable el lenguaje preciso de los números, como evocación plástica y metafórica de la lucha.

¿Querían, acaso, que Picasso, en el siglo XX, pin-



INSTRUMENTO Y METÁFORA DE LA VIOLENCIA



ANATOMÍA: TRES MUJERES (FRAGMENTO). GRAFITO SOBRE PAPEL, 1933.

tara el drama de la humanidad, en un momento de la historia agudizado en Guernica, bajo la forma de un general español, con Hitler a lado, ametrallando a un campesino vasco?

Picasso buscó las imágenes que más respondían a sus emociones para expresar la barbarie universal e intemporal del hombre, tan cruelmente exacerbadas en el drama de Guernica.



CORRIDA. TINTA, 1940.

## \_\_\_\_\_La fuerza del relincho



ESTUDIO 2 DE MAYO DE 1937. ÓLEO.

*El arte es el grito desesperado de quienes viven en ellos  
mismos el destino de la humanidad.*

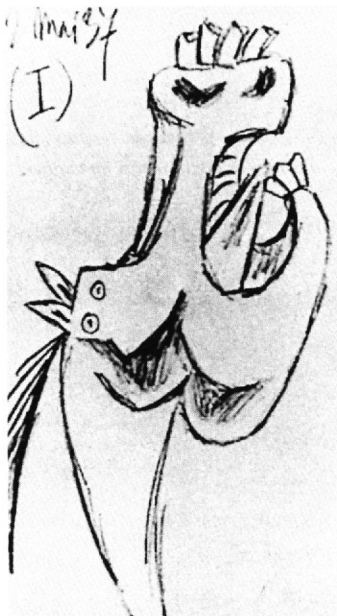
Arnold Shoënborg

**E**l culto al caballo, que desde el mito de Pegaso lo hace aparecer como complemento del hombre en las hazañas de la guerra, en las aventuras de la distancia, en las realizadas utopías del vuelo y en las humildes tareas del campo, jamás conquistó a Picasso.

Más bien se inclinó el artista a representar al noble animal como el ser pasivo (feminoide, según Larrea) que en la noche del hombre lo conduce, guía y, en cierto modo, se apodera de él.

Durante la época rosa, lo asocia al hombre en la vida del circo, pero "domesticado", y en los maravillosos dibujos de la *Suite Vollard*, lo transforma en la estatua que el escultor contempla sin ningún arrobo. En la dramática *Muerte de Casagemas* el caballo representa excepcionalmente un papel importante, como el mensajero de la noche que lleva al hombre derrotado más allá de la vida.

Fuera de casos excepcionales en la obra de un pin-



BOCETO. LÁPIZ S/PAPEL,  
2 DE MAYO DE 1937.

tor que tantas vueltas le dio a sus temas, el caballo aparece como personaje secundario (cómplice de raptos, deshaciéndose de la mitad de sí mismo en los centauros; instrumento pasivo de un gran crimen en la *Crucifixión*; objeto de castigo en el *Craw House* de 1937 donde lo vemos cuando lo fustigan), y sólo en la lucha con el toro alcanza el caballo jerarquía de coprotagonista.

Coprotagonista de una lucha desapareja, lo vemos en la producción de 1933 y 1934, ya en los grabados de Boisgeloup y de París, ya en la precursora *Corrida* de 1934, en calidad del elemento dual que la gran metáfora de la

violencia tanto requería.

Traspasado, en la grandiosa imagen de Guernica, por la vara astillada y, como puede deducirse de sus heridas, por la cornada del toro, el caballo es la parte doliente, la agredida, la que reclama apoyo y protección en la estremecedora lucha que el mural evoca; pero ni el toro como toro es el mal, ni el caballo como caballo es el bien.

El toro es un toro —insistimos repitiendo al autor de la frase— y el caballo es un caballo; pero ninguno de los dos es la encarnación, en seres te-

renales, del infierno y del paraíso, la dualidad toro-caballo da bien la idea, para los pueblos del Mediterráneo y de América Latina, del trágico juego en el cual, a modo de involuntarias comparsas, ambos participan.

La dualidad caballo-toro es equivalente a la dualidad gato-pájaro; pescador-pezuña; hombre-mujer (o viceversa), que encontraremos posteriormente en la obra de Picasso: es un símil de la violencia que opone el más fuerte al más débil, el poderoso al desposeído, el letrado al ignorante y que alcanza su más terrible expresión en las guerras, los genocidios y en las grandes olas de terror de la humanidad.

Armado con sus mortíferos puñales, el avasallador huracán del toro es la imagen misma de la agresión, en



ESTUDIO DE CABALLO. LÁPIZ S/PAPEL, 1 DE MAYO DE 1937.

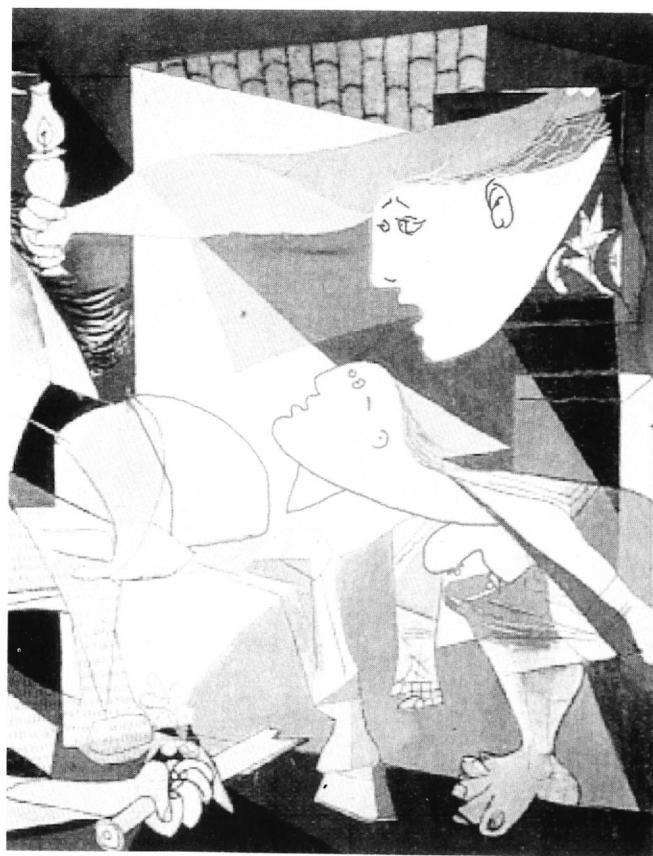
la lucha que parece inherente a la manera de ser de cuantos poblamos este planeta. Plantado con sus terribles patas en la tierra, es el retrato del poder que pisotea y aplasta. Mucho más vulnerable que el toro, el caballo tiene, sobre aquél, la capacidad del relincho, esto es, de la expresión sonora, estridente, del dolor y de la protesta.

¿No es justamente Guernica, un grito que desgarrar todos los silencios? ¿Una estremecedora voz de inconformidad y rebeldía contra la agresión y la barbarie?





## \_\_\_\_\_La portadora de la luz



*Sólo por la luz del espíritu puede el hombre dominar sus más primarios  
instintos y su pertinaz proclividad a la violencia.*

**N**o se debe al acaso que la portadora del quinqué ocupe un sitio de tanto relieve en la parte central y superior de la tela.

Por un lado, señala al toro como expresión de las fuerzas brutales y primarias que generan la violencia; por el otro, aclara, con su gesto, el mensaje filosófico de la obra. Al mismo tiempo, pone un destello de luz en una humanidad que, tantas veces en el transcurso de su historia, ha vivido en la tiniebla y sin esperanza.

Ya recordamos, al hacer referencia al Minotauro, cómo el monstruo del Laberinto, que se nutría con la sangre de sus víctimas, y en cuyas entrañas se acumulaban las perversidades de sus procreadores, pudo ser derrotado por Teseo, gracias al hilo de luz de Ariadna y al aura luminosa que la coronaba.

Este mito, según Paul Diel, simboliza el combate



ESTUDIO DE COMPOSICIÓN (FRAGMENTO). LÁPIZ S/PAPEL, 9 DE MAYO DE 1937.

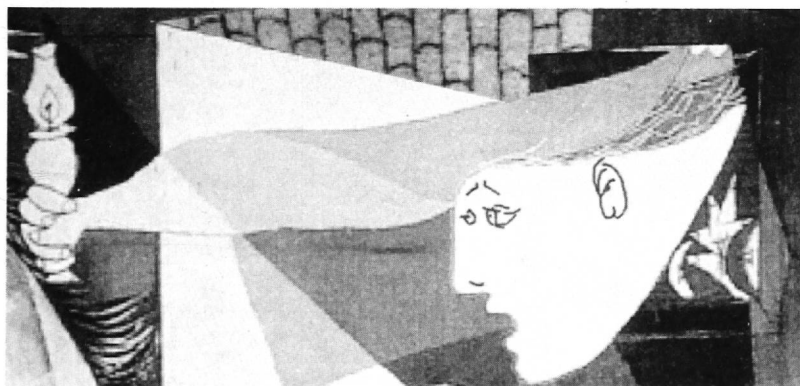
espiritual (la luz de Loyola y de Santa Teresa de Jesús) contra la represión.

De acuerdo con Jung, el sacrificio del toro (tantas veces pintado y grabado por el artista) expresa el deseo de una vida del espíritu que permitiría al hombre triunfar sobre sus pasiones animales primitivas y que, después de una ceremonia de iniciación, le proporcionaría la paz.

No debe por lo tanto sorprendernos que la imagen de la mujer extendiendo la luz hacia el toro —permanente en Guernica desde el primer apunte hacia el estado final de la obra— quiera expresar la idea de que sólo por la luz del espíritu puede el hombre dominar sus más primarios instintos y su pertinaz proclividad a la violencia.

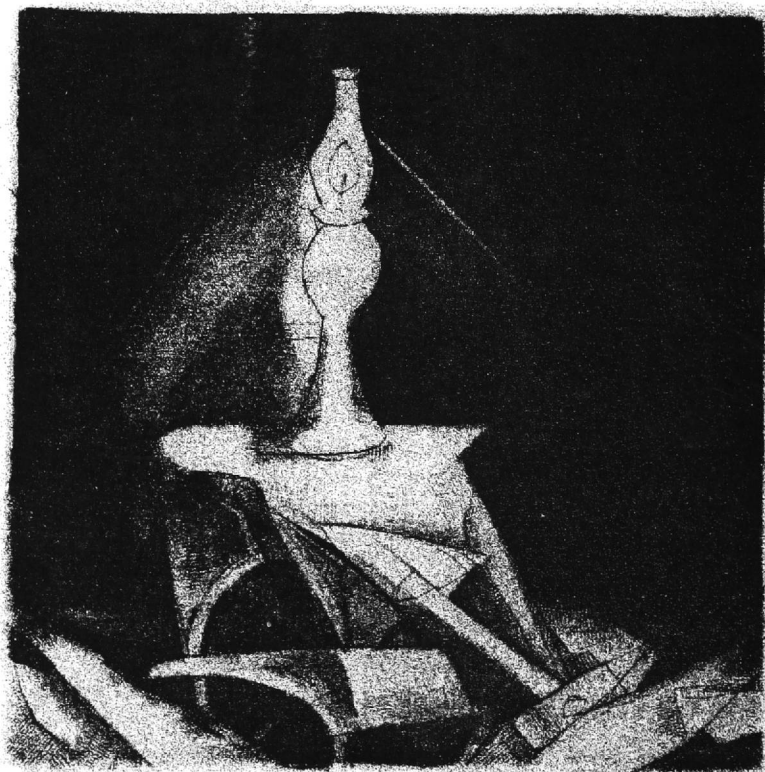
Algunos autores han querido ver en la imagen de la mujer portadora de la luz una variante picassiana del cuadro de Proudhon, *La justicia y la venganza persiguiendo al crimen*, en el cual dos ángeles vengadores, blandiendo antorchas y espadas, persiguen a un hombre, con apariencia de bandido pobre, que acaba de asesinar a otro; pero ni por la forma ni por el contenido se ajusta Guernica al académico cuadro.

Tema socorrido —el que el pintor del siglo XIX recreó—, lo vemos desde el *Veronés*, en un monu-



mental cuadro del Louvre; lo encontramos en un relieve de la *Expulsión de los mercaderes*, del Greco; y alcanza, en la Secretaría de Educación Pública en México, una extraordinaria originalidad y frescura en aquel tablero de Diego Rivera donde el artista pintó a un “ángel proletario” castigando, con tres rayos de fuego, al clero, al ejército y al capital.

Picasso no espera que la justicia divina castigue el crimen. Invoca al hombre (nada más humano que el quinqué de petróleo) a encontrar en sí mismo la forma de vencer las más perversas inclinaciones de su yo, y si protesta, haciendo estallar su cólera, no es para que fuerzas ajenas al hombre castiguen el crimen, sino con la finalidad de impedir que triunfe lo más bárbaro y cruel del ser humano.



DE GUERNICA 1881-1991. GRABADO AL AGUAFUERTE DE FCO. MORENO CAPDEVILLA, 1981.



No hay en Guernica preces, sino llamado e imprecación.

También en lo referente a la forma se revela la portadora de la luz diametralmente opuesta al toro.

Las líneas de la mujer son, en el brazo, ondulantes y casi horizontales (como la paz); finos son los rasgos de su rostro: delicada la boca que la voz no distorsiona. El toro, al contrario, se afirma en la tierra con la vertical brutalidad de una estaca que se finca en el suelo. Sus ojos, pintados de frente, en un perfil cortante y deforme, aterrorizan, y las patas, de repulsivas pezuñas, preparadas para el arranque, infunden pánico. La mujer es toda luz; el toro tiene la mayor parte del cuerpo inmerso en la tiniebla.

Si entre el caballo y el toro hay una variante de fuerzas (casi inerte el uno, coronado de puñales, el otro), entre la portadora de la luz y la bestia hay la diferencia que separa a la brutalidad de la sublimación.

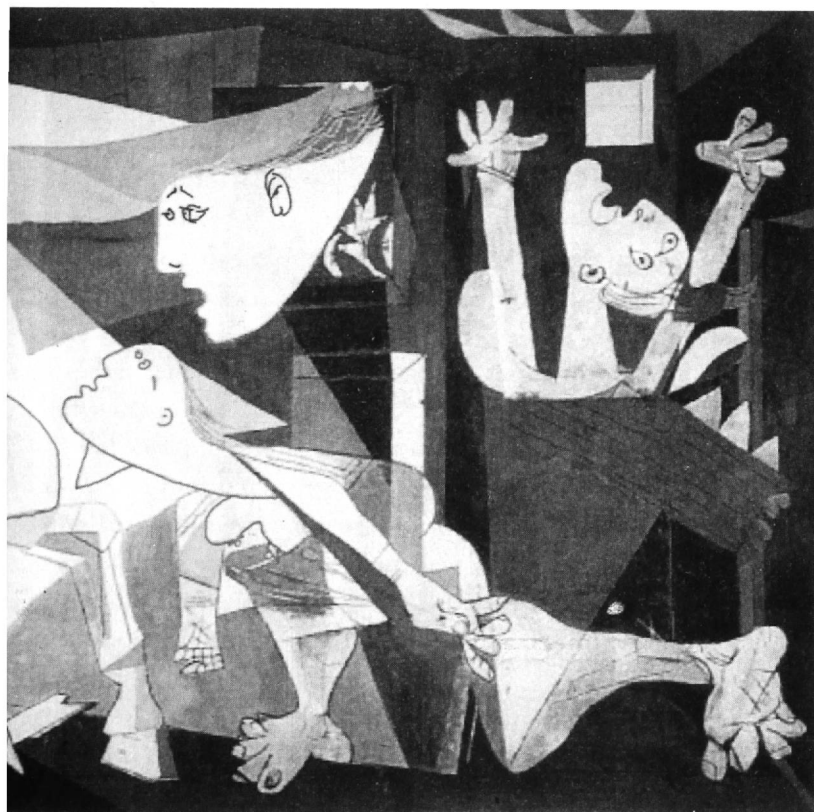
Forzoso es repetir que ni el toro es malo ni el caballo bueno; ambos son la encarnación, a partir de sus propios atributos, de las fuerzas que disparan



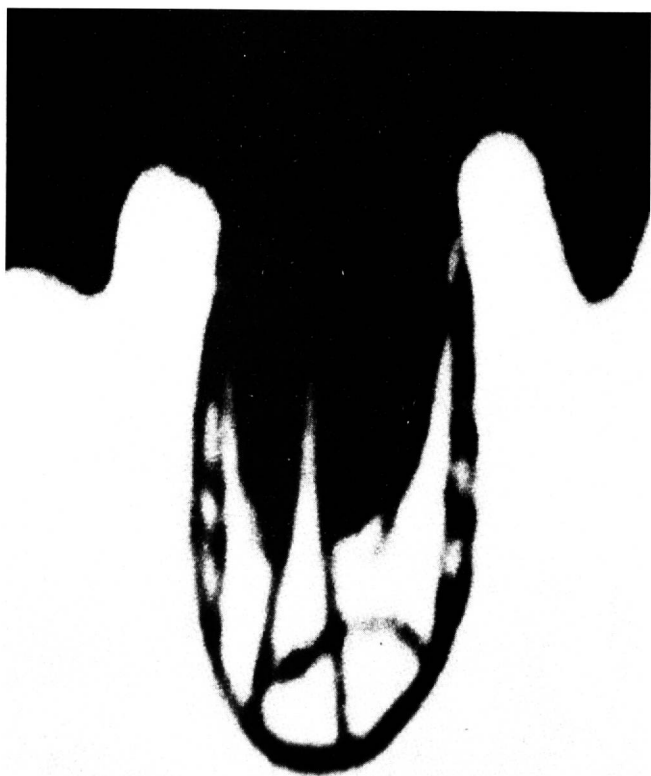


y sufren la violencia. Los dos son signos de una escritura visual que el artista emplea, no para hablar del toro ni del caballo, sino para señalar lo que hay de agresivo y de indefenso, de miserable y de glorioso en el ser humano.

Como Goya, en la *Tauromaquia*, Picasso utilizó al toro para hablar de la brutalidad del hombre.



\_\_\_\_\_La boca abismal del grito



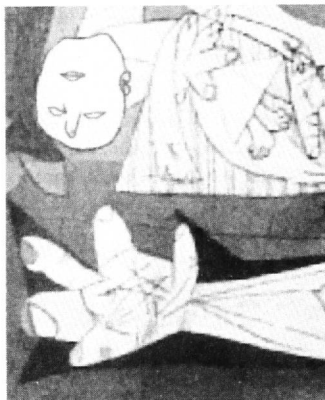
*El artista es un receptáculo de emociones  
que no se sabe de dónde vienen: del cielo, de la tierra,  
de un pedazo de papel, de una figura que pasa, de una telaraña...*

Picasso

**P**ersonaje decisivo, sobre el cual Picasso no proyectó ninguna sombra, ya que todo en ella es dolor y también luz, la madre, con el niño muerto, representa el doble papel de la víctima que sufre en carne viva la más cruel agresión y, también, la del ser inconforme que clama, grita y protesta. Es, por lo tanto, la Piedad rebelde: llora la muerte del hijo y protesta, sufre la violencia y se insurge contra ella.

Tal vez por esa aparente ambigüedad ha dado motivo a múltiples y encontradas interpretaciones... que forma con el toro una unidad... (la unidad la forma en la vida y en la muerte, con el niño sacrificado)... que se funde, con el toro, en insinuada cópula... que se dirige al animal implorándole protección...

En su parte inferior, parece estar encajada (¿prisionera?), con su niño muerto, entre las patas tiesas



del toro; pero, al lanzar el desgarrador grito, a través de un cuello acen-  
tuadamente prolongado, hacia el  
origen mismo del horror, la madre,  
herida en lo más profundo de su ser,  
no implora: protesta. La misma boca  
caverna, de grito, parece encontrar  
un eco plástico, reiterativo, en el  
hueco oblongo que, bajo la cabeza de  
la mujer, se abre entre el instrumen-  
to de la agresión y la víctima.

En medio de la muerte y el dolor,  
la cabeza del niño, que inexorablemente cae, suscita  
un pensamiento de anticipado y extraño júbilo, ya  
que no cae en el vacío.

Gota de sangre o de agua, tal vez de luz, o más  
bien semilla, la cabeza del niño anuncia, en la pa-  
rábola de su caída, el fenómeno de la resurrección.  
De esa mano irá, por la dinámica de los trazos que  
rigen la composición del cuadro, hacia el centro de  
la obra, donde la vida y la muerte se deslindan.

Símbolo de la vida, este complejo ser es también,  
en Guernica, madre de formas. De ella salieron, por  
el genio de Picasso, algunos de los signos más ex-  
presivos de la obra magistral.

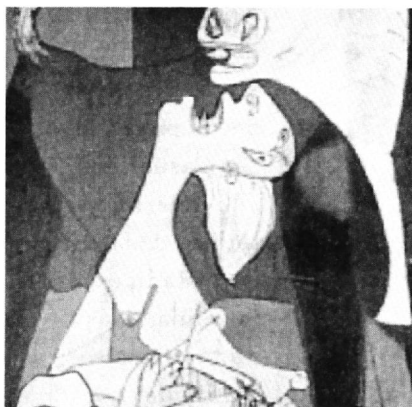
Su ojo oblicuo es la imagen viva de la lágrima. De  
tanto llorar se convirtió en fuente de llanto; pero no  
es el suyo, forzoso es reiterarlo, un llanto de re-  
signación, sino de dolor y desafiante protesta. Si

hubiera en ella tan solo dolor no sería su boca, como lo es, una caverna por donde, desde lo más entrañable de su ser, irrumpe el grito que clama, execra y maldice: el grito que incita a enfrentarse a la brutalidad para no dejarla vencer.

Desmesuradamente abierta, con la lengua de flecha proyectada al infinito, esta boca abismal es, en sí misma, el grito de cólera que en *Guernica* sale de todas partes: de la madre huérfana y de la mujer en llamas; del caballo traspasado por la lanza; de la estatua rota; de las heridas abiertas por el desgarramiento, y de las formas penetrantes que al lacerar provocan clamores.

Extraña en esta figura, que como ninguna otra fue tantas veces abocetada, dibujada y pintada, la cercanía de sus maternales senos con la ostentosa arrogancia de los testículos del toro. Más aún extrañará si observamos el movimiento de la flecha que, desde la base de la estatua—rota apunta, en línea direccional, hacia la aparentemente híbrida conjunción.

En realidad, nada tiene de extraño que una obra destinada a señalar la violencia reúna en su contexto, y en tan estrecha cercanía, los señalados órganos. Demasiado sabemos, y la obra de Picasso revela la



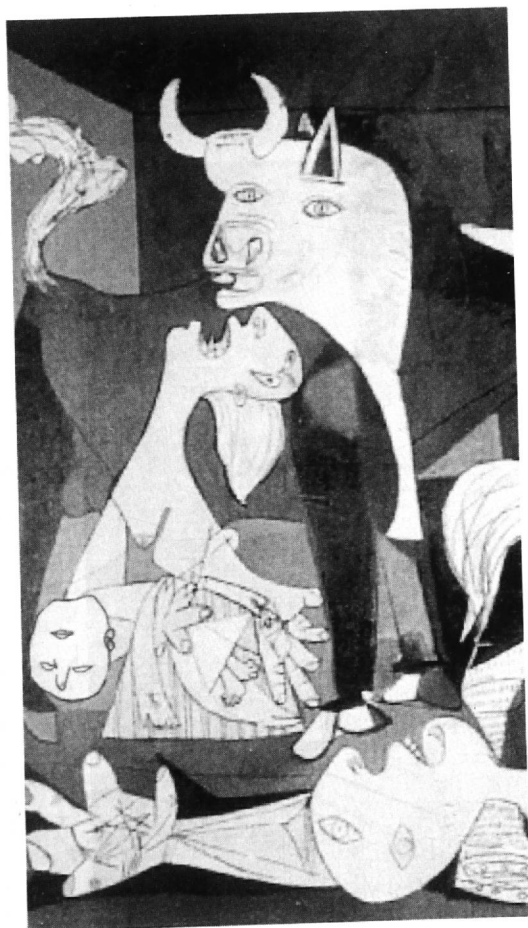
actitud del artista al respecto, que la unión de los sexos asume con harta frecuencia, tanto en los animales como en los hombres, las más extremadas y crueles formas de la violencia.

Refuerza esta contradictoria idea de la oposición (mujer-toro), y de la conjunción (testículos-senos), la elipse que entre agresor y agredido se forma.

Si redibujamos con la vista la línea curva que se inicia en la quijada del toro, baja por el perfil iluminado de su cuerpo, se prolonga en la mano de la figura femenina y prosigue en forma ascendente hacia su inclinada cabeza: veremos cómo de las dos líneas se forma un óvalo, o una sugerencia de óvalo, que la pierna brutal del toro atraviesa.

¿Casualidad? ¿Fantasmas que nacen sin propósito determinado en el acto tan fecundo como misterioso de la creación? ¡Tal vez! Intriga sin embargo que esta figura simbólica del Barroco —tan ligada a la célula, a las cavernas maternas, a la trayectoria de los astros, y a la vida— haya podido salir de la mente del artista, en los agitados días del violento batallar de Picasso consigo mismo, sin que el pintor haya puesto nada de su despierta conciencia para hacer visible la aparición. Es posible que sea el producto de un sueño despierto o la forma espontánea de una escritura automática; pero no debe descartarse la hipótesis de que responda al propósito consciente de aludir al claustro maternal (ahora vacío), con su implicación de vida y de muerte.

LA BOCA ABISMAL DEL GRITO



# \_\_\_\_\_La mujer en llamas





*El arte es una mentira que nos hace ver la verdad.*

Picasso

**E**n el lado opuesto del cuadro, la figura de la mujer que las llamas devoran da también motivo a controversias: para muchos, ella está a punto de caer, lo que en nuestra opinión, y desde el punto de vista plástico, no sucede.

Es fácil pensar que si está en el aire, sin apoyo, será inevitablemente atraída por la tierra; pero visualmente está donde está, a la mitad del cuadro, entre el suelo y el techo de la casa aureolada por los rayos de luz.

En un grabado de José Guadalupe Posada, en el cual se recrea la noticia de un asesinato, el homicida sostiene una piedra que por su volumen, negrura y peso está condenada a caer sobre la superficie blanca, plásticamente acogedora, de la víctima.

La mujer en llamas de Guernica, está en el aire, como si flotara en el espacio; pero nada o casi nada provoca en el espectador la sensación de caída. Su

cuerpo, a partir de los senos, se desvía en diagonal hacia la puerta, lo que mantiene a esta forma, casi etérea, en suspenso. Por otro lado, la falda gris, plana, sin volumen, niega toda ausencia de peso: acentúa, por el contrario, la idea de lo etéreo.

El ángulo agudo que parece arrancar del cuerpo de la mujer y que se proyecta hacia el suelo, en actitud de clavarse en él, sugiere, por supuesto, movimiento dinámico hacia abajo, eso es obvio; pero este ángulo agudo no forma parte integrante de la mujer, es una sombra, tal vez, lo que algunos observadores proponen, la evocación (en forma de puñal) de un instrumento agresivo, lanzado desde las alturas.

En todo caso, este movimiento está contrabalanceado por el impulso de los brazos que se proyectan hacia arriba en un gesto no muy definido (polivalente), de imploración o de imprecación, y éstos, como ya vimos en anterior capítulo, se contraponen, en sabio equilibrio, a las piernas negras y pesadas del toro que, en el otro extremo del cuadro, se clavan en la tierra junto al cuerpo del niño muerto, cerca de la estatua despedazada.

Dentro de este contexto, ¿qué representa o evoca la parte superior de la casa hacia donde, al parecer, tiende la mujer sus brazos implorantes y sus manos distorsionadas por el dolor?

La ventana rutilante, ¿es el testimonio de un incendio o una ventana abierta a otros rumbos? (o las dos cosas al mismo tiempo) y las lenguas de

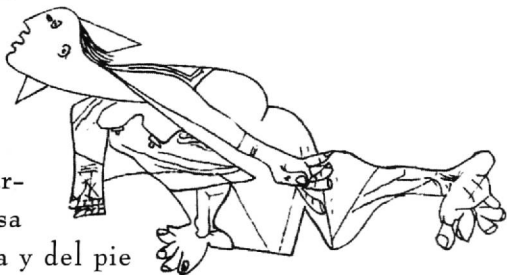
fuego que arrancan del tejado, ¿son llamas destructoras o rayos de luz?

Tal vez sea demasiado optimismo suponer que en el contexto de Guernica, o de cualquier Guernica del mundo, la ventana iluminada represente la luz, redundantemente coronada por una aureola.

Se explicaría, entonces, la invocación de la mujer a quien el fuego, que incendia sus vestidos, no impide extender los brazos hacia la luz.

Por desgracia, en su rostro, distorsionado por el tormento, está más presente el dolor que el éxtasis... lo que, en todo caso, no excluye para nosotros, la fascinante hipótesis.

Personaje ambiguo, tal vez más aún por el hecho de no representar un papel decisivo en la obra, la mujer a quien vemos desplegar un enorme esfuerzo para levantarse (de ahí la poderosa tensión de la rodilla y del pie izquierdo), parece, a primera vista, que intenta huir. Pero, ¿huir hacia arriba? más lógico sería pensar que se está incorporando y, en el primer estado de la obra, la vemos efectivamente en actitud de levantarse del suelo donde, en cuclillas, se confunde con una de las combatientes muertas.



Desde la cuarta fase de la pintura hacia la penúltima, esta figura femenina mira hacia arriba, con la mirada fija en un punto del espacio, y con los ojos escurriendo lágrimas. Al final, ya con los ojos entornados y siempre con una de las manos caídas, como privada de fuerza y vitalidad, la mujer, a la vez que tiene los ojos puestos en el mismo punto, procura proyectarse en diagonal hacia arriba.

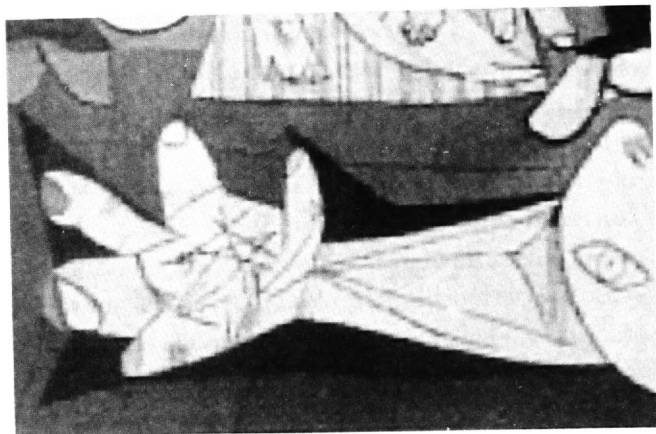
¿Hacia el cielo de donde vino la agresión o hacia la luz que, al dirigirse al toro, como uno de los símbolos de la violencia, intenta contener la agresión y apela, al mismo tiempo, a la lucha contra él?

En vez de huir de un infierno hacia otro infierno, pues tanto el más acá como el más allá están impregnados de violencia... ¿no significaría la incorporación de esta mujer, sin duda mutilada, y con los ojos puestos en la luz, un signo de la voluntad de no dejarse vencer?

Por lo menos, desde el punto de la composición, al levantarse en diagonal, esta mujer proyecta hacia arriba, por medio de una línea de fuerza bien notoria, las masas que se acumulan en el caos provocado por la contienda.



## \_\_\_\_\_ La estatua rota



*El arte es el lenguaje de los signos. Cuando pronuncio "hombre" yo evoco al hombre: esta palabra se volvió el signo del hombre. No lo represento como podría hacerlo la fotografía. Dos agujeros es el signo de la cara, y eso basta para evocarla sin representarla.*

Picasso

**C**ombatiente—herido, estatua—rota: hemos alternadamente llamado al personaje que yace en el suelo de Guernica con los dos brazos separados del cuerpo.

La mano derecha del personaje insinúa al combatiente. Aunque herido o despedazado empuña, con heroica firmeza, el arma de combate, como si quisiera llevar hasta el último aliento de vida su voluntad de lucha. Abierta en cuenco, para acoger la cabeza del niño—mártir, y crispada como en la *Crucifixión*, de Grünewald, la mano izquierda nombra también al guerrero que ni en la agonía renuncia a la protesta.

Que se trata de un luchador armado lo publican las diversas fases de la pintura en las cuales aparece como tal. En los primeros apuntes está representado bajo la forma de un miliciano que la muerte traspasa; modificado sucesivamente, pero sin grandes al-

teraciones, sigue encarnando al mismo personaje hasta que, a partir del séptimo estado del mural, asume la forma definitiva de estatua-*rota*.

Combatiente, sin duda, pero busto escultórico, también. Lo último se evidencia, con toda claridad, en el corte geométrico que separa a la cabeza del inexistente cuerpo. Además, con lo que se disipa toda duda, la misma escultura, con los brazos cortados, de rasgos idénticos y semejantes actitudes, aparece en un cuadro de los que realizó Picasso en 1925 y acerca del cual nos referiremos más adelante.

Dado que se trata realmente de una escultura —como nada lo desmiente— cabe preguntar: ¿qué se propuso el artista al transformar el combatiente inicial en la estatua posterior?

El estudio de otras metamorfosis operadas por el artista en el desarrollo de la obra (la supresión del brazo izquierdo en el puño cerrado del Frente Popular), nos permite deducir que Picasso quiso eliminar la anecdótica alusión al combatiente muerto.

Bien sabía Picasso que al sustituir la representación documental de un combatiente, con todos los atributos, por un símbolo —el de la estatua del mismo combatiente— aumentaba el poder de evocación de la imagen, obligando al espectador a asumir el papel creativo de escudriñador de sus misterios. Por eso, en vez de pintar al soldado con las tripas de fuera, empapado en sangre, prefirió darnos la imagen provocadora, incitante, de una escultura, pero de una escultura en acción.

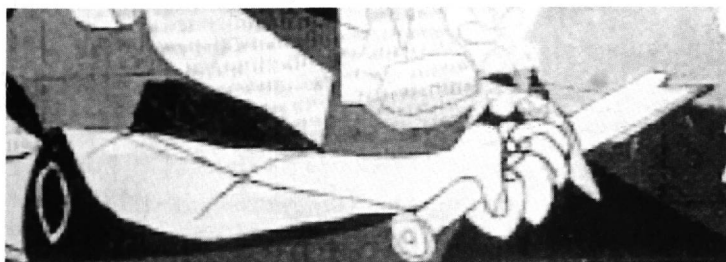


Por supuesto, y en eso demuestra su genio, no reemplazó al guerrero inicial por una estatua desprovista de mayor significación. Unió a los dos en la imagen polivalente de un luchador y de una obra de arte.

Al integrar, en feliz simbiosis, lo que podría parecer heterogéneo —el hombre y la estatua—, alcanzó dos metas: hacer ver que la barbarie atenta simultáneamente contra el hombre en su integridad física y contra los frutos del espíritu (la destrucción de *Guernica* es, en buena parte, un atentado contra la cultura), y demostrar que el arte, aunque ultrajado, prolonga, más allá de toda herida, su acción espiritual, civilizadora.

Acosado, perseguido, sujeto a autos de fe, herido por la infamia de la mordaza, el arte, como expresión sincrética de las múltiples manifestaciones del espíritu, sigue siendo una de las más activas fuerzas del hombre contra la violencia, la agresión, la perversidad.

La conjunción de la estatua y del luchador, aunque ambos heridos, será, pues, un símbolo del arte combatiente, vital, que en medio del caos enseña al hombre la flor de la esperanza.



## \_\_\_\_\_Función plástica de la paloma



*No podría vivir sin consagrar al arte todas mis horas. Lo amo como el objetivo total de mi vida.*

Picasso

**E**n el conjunto de una obra donde todos los elementos cumplen con extremado rigor (aunque su significado sea múltiple) una función concreta, el ave que está posada sobre el ángulo derecho de la mesa se distingue por su aparente insignificancia.

Al dirigirse con el pico abierto hacia arriba parece integrarse al coro de imprecaciones; pero su casi inadvertida presencia, en la parte sombría del cuadro, la excluye del altísimo concierto.

En la primera fase de Guernica, Picasso dibujó un ave semejante, en estado agónico; después, y antes aun de proceder a los cambios que habrían de dar mayor eficacia a la expresión, la suprimió el pintor, seguramente por estar convencido de que ninguna falta hacía en el cuadro.

La súbita reaparición del extraño pájaro en el penúltimo estado de la obra, y en las condiciones a

que arriba aludimos (último plano, casi en la oscuridad y sin valores plásticos que la justifiquen), plantea una nueva incógnita.

¿Significará la transmutación, a formas más perceptibles, de aquel caballo alado que aparece en uno de los apuntes del día 2 de mayo y que algunos exégetas interpretan como el alma del equino y la sublimación espiritual de su ser?

¿Responderá a una obsesión psíquica, espiritual, del artista, o será una translación plástica de aquella paloma que en el *Apocalipsis de Liébana* anuncia la paz?



Puede ser que Picasso haya querido reforzar el coro de las imprecaciones (tan violento en la madre, en el relincho del caballo, en la mujer en llamas, en el guerrero—herido) con una voz más. En este caso, ¿por qué le reservó tan insignificante papel?

En realidad, la voz, casi callada, de la semi—oculta paloma, poco añade al coro que el artista elevó al paroxismo. Pensamos, por eso, que es tan solo un legítimo y sabio recurso plástico.

Sin ser un cuerpo extraño, puesto que sugiere a la vez, desfallecimiento y queja, la paloma cumple, fuera de duda, la función de unir, por encima del “vacío” de la mesa, los dos campos de la composición. La paloma, o más bien la franja iluminada que sobre ella vemos, representa, por lo tanto, el papel de pasaje entre la boca del caballo y el testuz del toro: un puente por donde transita la mirada del espectador desde el cuerpo central de la pintura hacia el bloque del toro y de la mujer.

El análisis de las metamorfosis de la pintura nos refuerza la idea, aquí expresada, de que la paloma sólo cumple —o cumple fundamentalmente— una función plástica, ya que sólo reaparece, después de haber sido eliminada en el segundo estado del mural, en el cuarto estado. Y reaparece, creemos, para llenar el vacío que el cambio de la postura del toro provocó.

Nos parece interesante detenernos en este aparente detalle ya que él nos elucida acerca de la im-

portancia que Picasso otorga (particularmente en esta obra) a los medios expresivos. Sin el pasaje de la paloma se rompería, en la referida área, la estructura que une, en forma tan integral, todos los elementos de la composición. Por otro lado, de haberse roto la línea de fuerza que parte del brazo de la portadora de la luz, las masas que se proyectan hacia la cabeza del toro se interrumpirían y el sentido expresivo de la composición se vendría abajo.

Es bien sabido, por lo demás, el papel que en la obra de arte (y no sólo pictórica) representan los pasajes al unir, entre sí, los diversos elementos de la composición.



## \_\_\_\_\_El espacio kafkiano



METAMORFOSIS II. PARÍS, YESO, 1928.



*No tiene límites, tampoco es absoluto. Pesa sobre el hombre,  
lo aprisiona y lo persigue.*

**E**n Guernica, el espacio se niega constantemente a sí mismo: es y no es, por lo cual no sabemos nunca si la acción transcurre en un sitio, en otro, o en todas partes.

Las losetas del piso sugieren el interior de una casa y, por extensión, de una villa, de una ciudad o de un país. En este caso podría pensarse concretamente en la población vasca de Guernica, incluso en España: la violencia localizada en un punto del espacio y, por lo tanto, también del tiempo. El piso a la derecha del cuadro, desdice esta ilusión. Aquí el interior se vuelve instantáneamente exterior.

La mujer que intenta ascender, tiene la rodilla y los pies bien asentados en las losetas del suelo, por lo tanto en el interior, no obstante su cuerpo se ve frente a la pared exterior de una casa.

La parte que más sugiere interior es la que ocupa la mesa, donde se advierte una hipótesis de remota

perspectiva. De pronto, las líneas irregulares que parten de la pared del fondo dejan de ser ilusión de techo, o construcción cubierta de una casa, para evocar, simplemente, surcos en el cielo. En el lado derecho, la puerta vuelve a evocar interior, sin embargo, la mujer que clama o implora está al aire libre, en plena luz: ¿del sol?, ¿del fuego?, ¿de qué? El



DESNUDO DE PIE DE PERFIL. PARÍS, GOUACHE Y PASTEL SOBRE PAPEL.

mismo sol, ¿no es, a un tiempo, astro y lámpara, foco y luz?

El espacio deja de ser, así, algo que pueda definirse o precisarse. No tiene límites, tampoco es absoluto. Pesa sobre el hombre, lo aprisiona y lo persigue. Este espacio que se repite hacia el infinito, con las mismas ventanas por donde nadie puede salir, se repite. Se adivina que este aquí se prolonga allá, con la misma violencia, la misma agresividad, el mismo sentido de la opresión.

Como en *El proceso*, el hombre de Guernica está consciente de que todo se cierra a su alrededor. Advierte que el puñal de Macbeth y la cuchilla de carnicero de los perseguidores de K, acabarán por poner un punto final a la tenaz persecución, a la creciente asfixia, al feroz bombardeo.

Al igual que en *El proceso*, pesa sobre Guernica la admonición de que nadie podrá evadir el círculo, cada vez más estrecho del asedio; que será imposible, en tan aprisionante espacio, hallar una escapatoria.

Pero, al contrario de la obra de Kafka, donde el anillo se cierra hasta el inexorable estrangulamiento, en el mural de Picasso se advierten aperturas.

En *El proceso*, el misterioso hombre que se asoma a la ventana nada puede hacer por impedir el monstruoso crimen, en Guernica, la portadora de la luz, si no pone en desbandada al toro contiene sus ímpetus.

## \_\_\_\_\_Doble visión del Apocalipsis



*Nos parece imposible la ciencia del amor y qué fácil ha sido  
la ciencia del horror...*

Carlos Pellicer

**V**isto de un solo ángulo, y tal como muchos lo han mirado, Guernica es una imagen del Apocalipsis en su aspecto de feroz e implacable cataclismo, de destrucción y exterminio.

Puñales, varas quebradas, cuernos puntiagudos, cuchillas de obsidiana... fuego, destrucción, resquebrajamiento, muerte: todo eso es Guernica desde que los Siete Ángeles se dispusieron a tocar las siete trompetas.

Pero, del mismo modo que el Apocalipsis no es sólo el anuncio de inundaciones, incendios y matanzas, sino también la visión de una Jerusalén resucitada, tampoco Guernica es el desesperado testimonio de un suicida.

A la vez que expresión de la humana violencia llevada al paroxismo, el cuadro de Picasso es un resplandor de esperanza, un anhelo de rescate y una explosión de luz.

La luz inunda todo el mural. Es cierto que para algunos la luz, en Guernica, es una expresión de los relampagueantes destellos del fuego incendiario, de los bombardeos que "iluminaron" a Guernica con su luz tenebrosa. Esta idea, que debe haber pasado por la imaginación creativa de Picasso, está presente en el cuadro. No podría el artista recrear la violencia sin pensar en el fuego que las bombas desencadenan sobre la tierra, convirtiendo las ciudades en fogatas enceguedoras. Pero, no sólo esa luz fulgura en Guernica, también la luz que convierte al Barroco en el resplandeciente faro de las tinieblas.

La mujer que enfrenta la luz al toro es, fuera de duda, una metáfora, por lo demás clara (avalada por los antecedentes de la obra de Picasso) de la lucha sin tregua que libra dentro de sí mismo el hombre por afirmar o vencer sus más primarios instintos y, también, para que del parto de la historia puedan nacer formas de vida menos generadoras de la violencia.

De luz, es la conjunción del foco eléctrico y del sol que ocupa la mayor altura en el cuadro-mural del artista; de luz, es la ventana coronada de rayos luminosos hacia la cual yergue los implorantes brazos la mujer en llamas.

En los *Fusilamientos del tres de mayo* tuvo Goya la necesidad (y se comprende bien por qué) de hacer incidir la luz, en el punto clave de la obra-maestra, sobre el personaje que, levantando los brazos, se en-

trega con rabia y sin desfallecimiento, a las balas del agresor. La luz que imprime a la obra un pathos de drama, o tal vez de apoteótico heroísmo, envuelve al personaje de estos fusilamientos en un aura de gloria.



Esta imagen del defensor de la libertad a quien uno de los más grandes artistas de todos los tiempos salva de la muerte al envolverlo, por la luz, en el resplandor de la eternidad, constituye uno de los momentos cumbres en la obra del pintor que llegó a lo más hondo de España al pintar, en su manera negra, el enfrentamiento de la luz con las tinieblas. Pero Goya, a pesar de su inmensa osadía (¡pintar los *aquelarres*, el *Entierro de la Sardina* y el *Pabellón de los locos* en el siglo de la academia!) se vio obligado a mostrar la fuente de la luz que ilumina al rebelde y hunde en las tinieblas a sus



FUSILAMIENTOS DEL TRES DE MAYO.



LA MAGDALENA ARREPENTIDA.  
GEORGES DE LA TOUR.

asesinos, pintando una obvia linterna, que aparece en el centro del cuadro, como un terrible cuerpo extraño. Picasso no necesitó echar mano de tan naturalista recurso. Él hizo que la luz saliera en forma libérrima de donde quiso que saliera: no de arriba ni de abajo, ni de frente ni de los lados, “no de luz de lámpara, ni de luz de sol”, la luz proviene, en *Guernica*, del interior mismo de las cosas. Como en el Barroco español: viene de dentro, de donde le vino la luz a Loyola, a Cruz, a Santa Teresa. Si la luz, en *Guernica*, proviniera de una sola fuente, como en las velas de Georges de la Tour o en las ventanas de Vermeer de Delft, el cuello del ave (tal vez “pollo”, como irónicamente dijo el pintor) debería verse ilu-



minado y lo mismo ocurriría con la parte negra del lomo del caballo. Pero Picasso iluminó lo que quiso, según las necesidades expresivas de su obra.

Este contrapunto de luz y de tinieblas, sólo atemperada por ligeros toques de azul, verde, rosa y pardos, refuerza la idea de oposición a lo bárbaro, a lo siniestro, a lo bestial, que la dualidad toro-luz enuncia. Por eso fue pintada Guernica en blanco y negro.

Y no son éstas las únicas afirmaciones de esperanza en una obra que, por ser grito contra la barbarie, es ya en sí misma una afirmación de rebeldía creadora, de espiritualidad, de confianza en que del Apocalipsis habrá de resurgir una Jerusalén ataviada para las solemnes bodas.

La estatua-combatiente, que a pesar de resquebrajada sostiene en su mano la enhiesta flor del arte, es sin duda un signo de esperanza. Lo es igualmente, como antes propusimos, la mano que recibe la cabeza del niño muerto, para devolverlo a la acción revivificante. No lo es menos, aunque la imagen pueda parecer ambigua, la ventana iluminada que un aura de rayos luminosos corona; finalmente, y sobre todo, la puerta abierta del extremo derecho.

La puerta entreabierta no explica todo. Picasso más que soluciones entrega incógnitas. Pero establece un buen contraste con la obra de Kafka donde todo conduce al inexorable punto final de las puñaladas, con cuchillas de carnicero, de doble filo,

asestadas por unos personajes, medio mudos, vestidos de negro. En *El proceso* no hay salida posible: en Guernica hay una puerta entreabierta.

¿Esta puerta constituye realmente una salida?, ¿hacia dónde?, ¿quién lo supiera!, pero es una salida. Pocos la ven. Incluso en el cuadro casi nadie se fija en ella. Pero está ahí; bajo la forma de una puerta entreabierta.

Trágico destino del hombre: ¡vivir aprisionado dentro de círculos que cada vez se estrechan más, sin advertir que a su lado se halla una puerta semiabierta!

A pesar de su dramática visión, Picasso nos señaló la existencia de la puerta. La hubo, en 1945, para una de las peores barbaries que ha conocido el hombre. Habrá otra para la tormenta que las nubes presagian.

Picasso, con sus antenas de genio tendidas a los cuatro vientos, señala los peligros. El mundo que él pintó está erizado de puñales. Fuego, destrucción, muerte, violencia: es su Guernica. Pero el artista dejó la puerta de la esperanza abierta. El hombre no se dejará vencer por la barbarie.



---

## Síntesis de múltiples invenciones



ESTUDIOS. 1920, ÓLEO SOBRE TELA.

*Considero lo que Picasso realizó hasta hoy como una  
introducción de su obra futura...*

José Bergamín

**D**esde el punto de vista plástico, el mural de Picasso se presenta en la historia del arte como una verdadera creación.

Está construido, como dijo algún crítico europeo, con elementos obvios, banales y melodramáticos —el caballo, el toro, el niño muerto, el quinqué...—; pero la forma de integrar entre sí, en una estructura homogénea, a estos elementos de la vida cotidiana, obligándolos a decir o a evocar más de lo que aparentemente dicen o evocan, constituye invención propia de un genio.

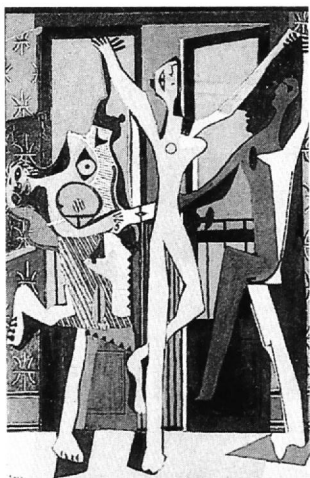
Este poderoso acto de la creación picassiana está precedido por una serie de anteriores invenciones. Es la convergencia, en un punto, de los esfuerzos de toda una vida consagrada a crear, a inventar, a hacer algo que nadie había hecho antes: es la síntesis, creativa, de múltiples invenciones.

No se imaginó por supuesto Picasso, cuando des-



LA MUERTE DE ARLEQUÍN. ÓLEO SOBRE CARTÓN, 1905, PARÍS.

cargó la potencialidad dramática de la época azul en *Los funerales de Casagemas*, que estaba echando a tierra la semilla (una de las semillas) del futuro gran árbol; pero no es dudoso que en los momentos, tal vez delirantes, vividos por él desde la destrucción de Guernica hasta su reconstrucción en obra de arte,



hayan pasado por su mente, a modo de alucinante visión, los fantasmas y monstruos que durante más de tres décadas lanzó al mundo, bajo las más variadas e insólitas formas.

Lo contrario, sería lo ilógico. En los días y noches breves pero agitadas en que fue obligado a enfrentarse al tremendo reto de su vida como pintor (¡pintar lo que España y el mundo esperaban de él!), debió forzosamente

A DANZA. 1925, ÓLEO.

ser asediado por las multitudes de ángeles y demonios, venus y monstruos, líneas y colores, formas y espacios, que buscaban eternizarse en el círculo mayor de su creación. Conocemos por las fotos de Dora Maar, tomadas en cada etapa del febril proceso creativo de Guernica, cómo sobre la tela fueron apareciendo y desapareciendo (verdaderas apariciones), diversos personajes. Y aun sin el testimonio físico de las batallas que durante esos días y noches tuvieron que librarse en la razón y en la sinrazón del artista, podemos adivinarlas. Y podemos adivinar cómo de las frías noches del azul, de la gruta de los fetiches, del caos ordenado, de las construcciones descompuestas, de las figuras distorsionadas por monstruosas pesadillas, fueron saliendo los personajes, las formas y la estructura de la gran obra.

Por eso decimos que realizada físicamente en menos de dos meses, la obra maestra del gran artista se fue edificando, día tras día, en el transcurso de tres décadas.



LOS RESTOS DEL MINOTAURO VESTIDO DE ARLEQUÍN. 1936, PARÍS, GOUACHE Y TINTA CHINA SOBRE PAPEL.

# \_\_\_\_\_Dolor y desgarramiento en los funerales de Casagemas



FUNERALES DE CASAGEMAS. 1901.



*En mi arte se han alternado la gracia y el horror, el drama y la violencia,  
como el reflejo de dos experiencias sociales del presente; y una larga  
meditación sobre el pasado clásico.*

Picasso

Como español a quien estaba destinado pintar Guernica, el malagueño de Barcelona y de París recurrió a casi todas las gamas formales y emocionales de la pintura; pero prefirió siempre los extremos: la línea, suave ondulante y esbelta, como una talla de avena estremecida por un soplo de aire (todo lo apolíneo de la *Suite Vollard*), o las ramas del bosque que la tormenta entrevera y hace estremecer, en las terribles batallas del hombre con sus monstruos y fantasmas.

Sin llegar a los tremendos y brutales conflictos que habremos de ver más tarde en su obra, *Los funerales de Casagemas*, pintado por el artista a los veinte años, nos pone al descubierto su propensión a expresar, por medio de metáforas, los dramas del hombre.

En este terrible homenaje al colega y amigo que se suicidó en plena juventud, por desgarramientos

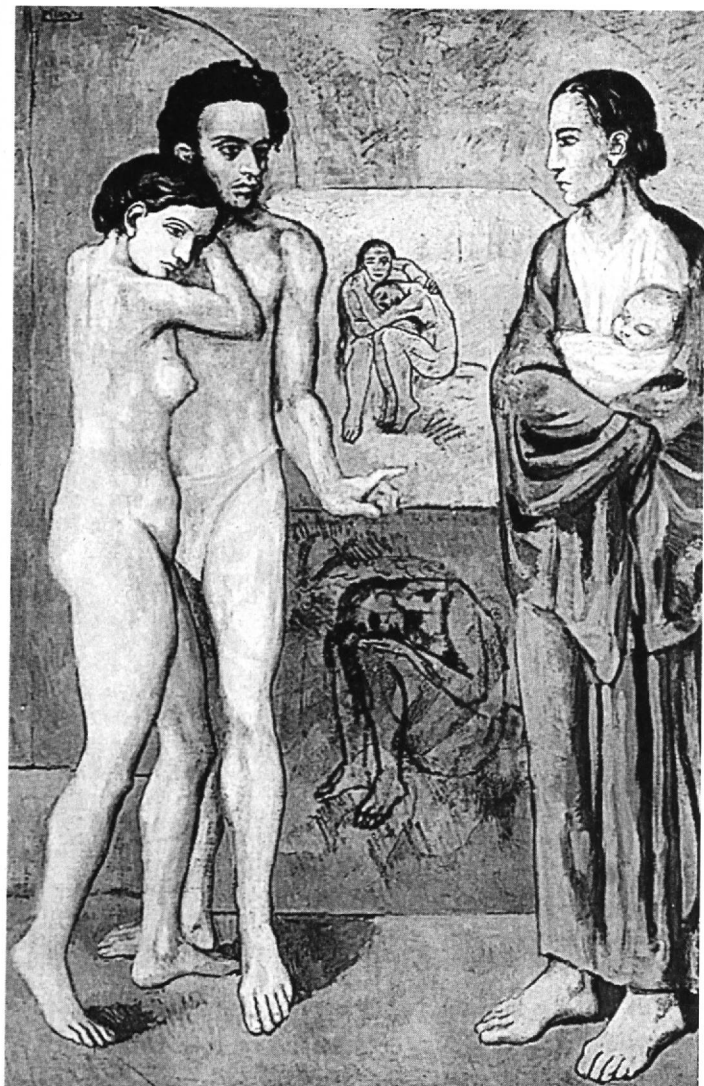
del alma, se advierte la facultad que ya entonces posee el joven maestro de abrir el pecho al espectador, para ponerle, como diría Unamuno, vinagre en el corazón.

Se dice que este cuadro —obra maestra de los primeros tiempos de Picasso en París— tiene reminiscencias del *Señor de Orgaz*, del Greco. Tal vez. El reparto del cuadro en tres áreas y el cierre, en arco, de los celajes, reflejan la admiración de Picasso por el toledano así como el profundo respeto que éste infunde a quienes conozcan ese prodigio de la luz emergiendo de las nubes de tormenta verde que es la *Vista de Toledo*.

Si pensó en el cuadro que por compromiso pintó el cretense al llegar a Toledo, con su imagen convencional del ángel llevando el alma del "conde", Picasso fue mucho más allá al plasmar el momento en que el caballo sugiere la transmisión dolorosa, desgarradora, del que por infausto amor abandona la vida.

La correlación de la forma-espacio; la evocación del vacío; la imagen del llanto; el desgarramiento del cielo en nubes como tejidos que se rompen; la puerta abierta (aquí hacia la muerte y lo desconocido) y el don de subrayar el drama por medio de formas y colores (donde la angustia de los azules predominan): todo pone al descubierto el hilo, aún sutil, que liga al español, entonces recién ligado a París, con el parisiño que España rescata con Guernica.

DOLOR Y DESGARRAMIENTO EN LOS FUNERALES DE CASAGEMAS



LA VIDA. ÓLEO, BARCELONA, 1903.

---

## Las señoritas de Aviñón y la distorsión expresionista de la forma



LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN. ÓLEO. PARÍS, 1901.

...Yo no pinto las cosas como las veo sino como las pienso...

Picasso

**N**o comprenderíamos ciertos aspectos claves de Guernica sin las innovaciones y audacias que irrumpen en el *Autorretrato*, “tallado” a golpes de machete, como un fetiche negro, de 1906; adquieren plenitud en ese cuadro clave de la pintura moderna que uno de los amigos de Picasso bautizó con el nombre de *Les Demoiselles d'Avignon*, y que prosigue, durante un cierto periodo, en cuadros como el *Desnudo con ropajes* del Ermitage.

*Las señoritas* provocaron, como se sabe, azoro y escándalo. Braque, al ver el cuadro exclamó: “Picasso quiere obligarnos a masticar estopa y beber petróleo para que vomitemos fuego”; Matisse se indignó y consideraron otros que, con esta obra, se perdía el pintor para el arte moderno.

Se comprende el desconcierto. Picasso violaba, aquí, todos los cánones, se atrevía a todas las hete-

rodoxias y abría las puertas de la libertad a todas las aventuras de la creación.

En primer lugar, el tema. Toulouse Lautrec había ya pintado lupanares, pero en un ambiente costumbrista, "decente", como escena consentida de la vida social, que a nadie escandalizaba. Picasso, al contrario, tomó a las "señoritas" de la Carrer d'Avinyó (la famosa calle de Barcelona) como personajes dignos del más respetable arte: las duquesas, las santas, las promotoras de "soirées" literarias del pasado. Para él, esas "señoritas" eran las heroínas del arte rebelde, cuestionador, amoral, que en ese cuadro, precisamente en ese cuadro, iba a nacer, estaba naciendo.

Por otra lado, Picasso no pintaba, en *Las señoritas*, el desnudo clásico, bello, perfecto y santificamente erótico de Grecia, del Renacimiento, de Goya o de Ingres: pintaba, en sus heroínas, lo que el desnudo, la carne de la mujer, en esas casas significaba. Sin ser moralista, sabía muy bien que nadie iba a la Carrer d'Avinyó para admirar a Praxiteles o a Botticelli.

En fin, el malagueño osaba tomar como modelos para la "vera efigie" de sus damas (que él de modo ninguno quería denigrar), las máscaras negras cuya potencialidad estética, como expresión de una voluntad creativa y mágica, acababa de descubrir. El



rostro de la “señorita” de la derecha es, sin quitar ni poner, una máscara de madera: tallada en forma violenta, sin ninguna preocupación de parecido; tatuada de verde, blanco y rojo; con la nariz torcida; uno de los ojos como si fuera una incrustación; el otro perforado en abismo.

Todo eso, tal vez no fuera aún el motivo fundamental del escándalo y de la humillación infligida por un bárbaro español a la vanguardia francesa del mundo, sino la manera en como el cuadro estaba pintado.

La perspectiva cedía el paso a una superficie plana, además resquebrajada; el volumen se insinuaba aquí y se desdeñaba en otras partes; la lógica desaparecía ante las mujeres que, vistas de perfil, tenían los ojos frontales, como la antigua pintura egipcia y que, mirando de frente, mostraban su nariz de lado (no del todo sin razón dijo el Aduanero Rousseau a su admirador y amigo: “tú y yo somos los pintores más grandes del mundo; yo, en moderno; tú, en egipcio”).

Picasso llevó su osadía al colmo, en la figura de la mujer sentada, a quien pintó de espaldas con la cara de frente, como si la hubieran obligado a dar una vuelta



de 180 grados sobre el eje de su cuello. Por primera vez ensaya Picasso la distorsión con fines expresivos, sin la cual no existiría *Guernica*; pero también algo más: la superposición de planos, ya que esta mujer muestra, al mismo tiempo, la espalda, el rostro y un seno.

Distorsión, simultaneidad, superposición de planos, todo se advierte en esta mujer que, sin duda, está pintada como si el pintor la estuviera viendo (o imaginando) desde varios ángulos. Para esta fecha (el cuadro se inició en 1906) ya Picasso había emitido el famoso pronunciamiento sobre el cual en gran parte se apoya el cubismo: "Yo no pinto lo que veo, sino lo que pienso", axioma que habrá de orientar, en el transcurso del siglo XX, todo el arte de vanguardia.

Como si todo ello fuera poco, el artista desproporcionó las formas según los requerimientos de sus necesidades expresivas: el pie de una de las mujeres es casi tan grande como la pierna; monstruosa, la protuberancia de la rodilla, anuncia el esfuerzo de la mujer que en *Guernica* procura incorporarse.

Al realizar su obra mayor Picasso no copió ni repitió *Las señoritas de Aviñón* (de 1907 a 1937 transcurren treinta años de rupturas, búsquedas, ensayos, hallazgos, no sólo en la obra del pintor sino en todo el arte moderno del mundo); pero las tuvo presentes.

El caballo de *Guernica*, cuya distorsión del pesquezo permite que la cabeza se voltee de adelante



hacia atrás, tal vez fuera inconcebible sin el antecedente de *Las señoritas*. Sólo que en este cuadro el gesto es aún casi experimental; apunta a una nueva concepción de ver al mundo y de representarlo: en Guernica responde a una necesidad de expresión. Con este brusco movimiento todo en el centro de la obra se estremece y sacude. Obligado a dirigir la mirada hacia las diferentes partes del caballo (la cabeza, en movimiento giratorio; el pecho, la parte trasera del animal, las patas en opuesta dirección), el espectador sufre el impacto emocional de este terrible trastoque. Por otro lado, al torcer rápidamente el cuello, el caballo sigue la línea direccional de la portadora de la luz que la continúa, y lanza las masas, como antes observamos, hacia la mole del toro. La experiencia de *Las señoritas de Aviñón* se convirtió, al surgir Guernica, en un arma necesaria de expresión picassiana.

No sólo en esto se confirma la convicción de que Guernica es el producto de un largo, subterráneo y misterioso quehacer. Algo





más se ve, en ambas obras, que marca la persistencia de una forma clave, de un recuerdo perdurable, ligado a la agresión: un *losange*, a manera de corte, como expresión de desgarramiento.

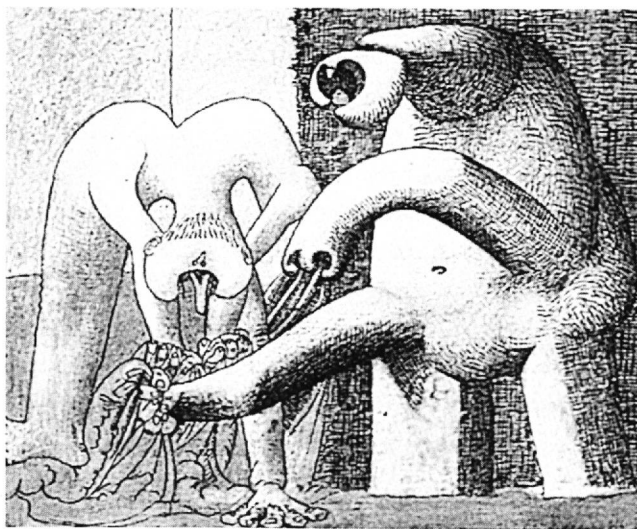
En Guernica la misma forma significa, con toda claridad, la herida, por lo demás sangrante, que la cornada dejó en el caballo; en una de las “señoritas” (la segunda de la izquierda) el *losange*, insinuado por los pliegues de la cortina a la altura del bajo vientre, parece la boca de un cuerpo violado, mil veces agredido y monstruosamente desgarrado.

Hasta las formas penetrantes: de puñal, en Guernica, de alfanje en la sandía ensangrentada de *Las señoritas*, tiene en las dos obras notable parentesco.

Para el autor de *Les Demoiselles d'Avignon* estaba reservada la realización de Guernica.



## El cubismo: visión nueva de las cosas



DOS MUJERES DESNUDAS EN LA PLAYA. 1937, PARÍS,  
TINTA CHINA Y GOUACHE SOBRE TABLA.

*El arte nos ofrece la posibilidad de expresar nuestras  
concepciones y el conocimiento de lo  
que la naturaleza nunca nos entrega en forma absoluta.*

Picasso

**E**l repaso de la experiencia cubista en sus diferentes fases, preocupaciones y logros nos proporciona un instrumento de primer orden para el análisis y comprensión de ciertos aspectos de Guernica.

Sin esta herramienta, dada por el conocimiento de lo que en realidad fue el cubismo, tal vez fuesen difíciles de aceptar aquellas partes de la obra maestra donde la materia se desmaterializa, el volumen es y no es al mismo tiempo, la estructura habitual de los cuerpos se rompe y reestructura de otra forma y la posición original de los componentes se trastoca.

Resulta por ello importantísimo discernir hasta qué punto la experiencia del cubismo sirvió al pintor como lenguaje formal en el momento en que quiso plasmar, en una tela, el resquebrajamiento de los valores humanos, la caída al abismo y el retorno al caos, provocado por la bárbara destrucción de Guernica.

Se ha dicho que el cubismo nace, en la obra de Picasso, con los cuadros de *Horta de Ebro*, particularmente con el *Depósito de agua*, de 1909.

Es cierto, si consideramos cubismo esa construc-

ción vertical del cuadro, con casas en forma de cubos ("bizarrerías cubiques", les llamó irónicamente el crítico Louis Vauxcelles), que se ajustan los unos a los otros, casi sin espacios intermedios y tendiendo a la inversión de la perspectiva clásica.

Pero, si consideramos

hallazgo fundamental del cubismo la visión múltiple del objeto, como si lo estuviéramos viendo —o pensando—, desde todos los ángulos, el cubismo se gesta a partir de *Las señoritas de Aviñón*.

La preocupación de representar a un objeto o a un ser humano desde su posición frontal y de perfil, es antigua. En la tercera galería de Bonampak vemos el mascarón de un dios, en ese doble aspecto. El cubismo va mucho más lejos.



MUJER SENTADA ANTE UNA VENTANA. 1937, LE TREMBLAY-SUR-MAULDRÉ, ÓLEO Y PASTEL SOBRE LIENZO.



MUJER CON ESTILETE O LA MUERTE DE MARAT. 1935, PARÍS, ÓLEO SOBRE LIENZO.

Ve o piensa el objeto de frente y de lado, de abajo y de arriba, de adentro y de afuera, con la visión plural que de él posee. Después de analizarlo, lo rearma o reconstruye en una red de connotaciones estructuralmente indisolubles, sin atenerse a ningún aspecto privilegiado del conjunto, dentro del orden que el artista establece en una estructura orgánica de carácter plástico.

La botella deja de ser el cilindro exterior —convencional— de todos los tiempos para ser lo que el pintor sabe que es: forma convexa y cóncava, volumen en el espacio y “vacío” espacial. El pintor sabe, a partir de ello, que la apariencia no es toda la verdad del objeto. El mango aparte de forma ovoide, amarilla, es fibra, pulpa, jugo, hueso... y algo más.

Se abre, por lo tanto, para el arte, una forma nueva de ver el universo: más amplia, más profunda, más racional, más acorde con el afán que anima al hombre de llevar la mirada más allá de lo superficialmente visible. El cubismo se presenta, así, como un arma del hombre en su largo camino por los senderos del conocimiento.

Y del mismo modo que la botella pone al descubierto, va-

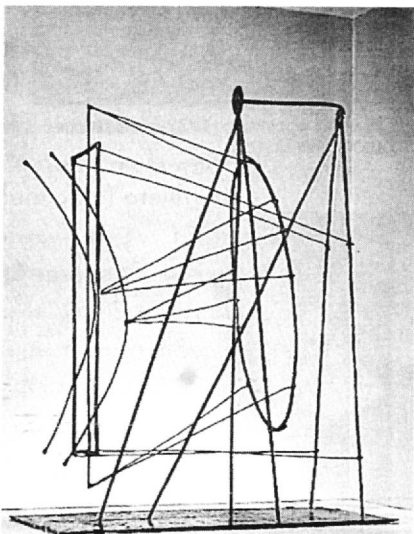
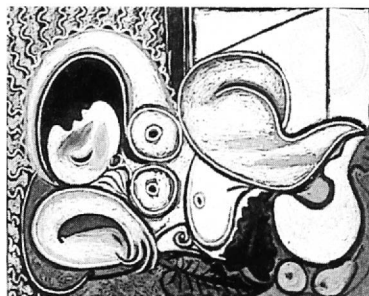


FIGURA. 1928, PARÍS, ALAMBRE Y CHAPA METALICA.

lorándolo, el “vacío” que Picasso, en su *Construcción alámbrica*, de 1928–1929, incorpora al volumen virtual y lo integra, orgánicamente, a cuanto lo rodea, el *Vaso de Pernod*, en la escultura cubista del pintor, muestra la entraña de las cosas; la *Muchacha con mandolina*, para ser vista simultáneamente, desde varios ángulos, acepta que la distorsionen y la *Mujer sentada en un sillón* permite que las costillas se integren al conjunto.



DESNUDO ACOSTADO. 1932, BOIGSE LOUP,  
ÓLEO SOBRE LIENZO.

En su preocupación por ver las formas en movimiento el cubismo las distorsiona y, teniendo en cuenta que muchos fenómenos se producen al mismo tiempo, o que el pintor quiere registrar, en el mismo espacio, lo que vio en distintas fases de la observación: acude a la simultaneidad. No sólo imbrica los distintos aspectos de un objeto (o de múltiples objetos): los sobrepone.

En vez de guardar fidelidad al espacio inventado por el Renacimiento (un agujero en perspectiva, dentro del cual se acumulaba artificialmente, todo), el cubismo opone un espacio que se extiende en múltiples direcciones.

La luz, en la nueva forma de concebir la pintura (y la escultura), es igualmente múltiple. No proviene de una fuente única (la vela de *La Tour* o la ventana iluminada de Vermeer): brota, como en la naturale-

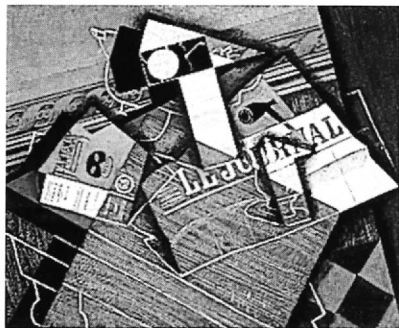


za, de la atmósfera bañada de luz, que todo lo envuelve. La luz la lleva el pintor en la mente, o la inventa de acuerdo con las necesidades plásticas de la construcción.

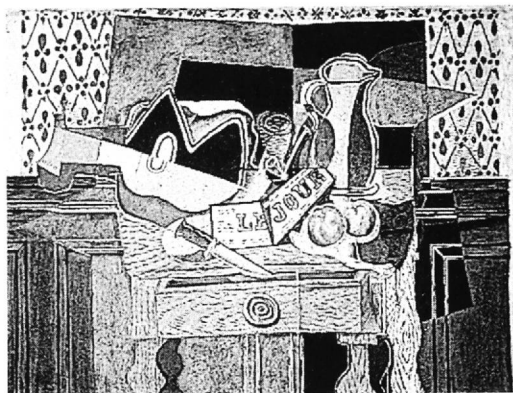
El cubismo no se quedó en su fase inicial. Del análisis pasó a la síntesis, mucho más libre y lírica donde las curvas se mueven con fluidez y el color adquiere mayor prestancia.

Anhelando alcanzar una realidad física (o tal vez desacralizar el arte), el cubismo agrega a la tela pedazos de periódico, papel tapiz, cartón corrugado, lija, letras de diferentes formatos, en distintas posiciones, dando así origen al collage que, después, influiría poderosamente en la tipografía, en la fotografía, en el diseño, en la literatura, en el teatro, en el cine.

Racional, como lo fue, el cubismo de Picasso nunca pretendió ser matemático. Tampoco Braque intentó jamás imprimir un carácter científico a su pintura cubista. Su célebre frase: “amo la regla que corrige la emoción”, habla de atemperante rigor; pero no de matemática. Picasso prefirió siempre tener las manos y el pensamiento libres. Por eso dijo un día refiriéndose a Juan Gris, el introductor de la Sección de Oro en el cubismo: “Si cometen un error de cálculo, los cubistas científicos en vez de tres peras



JUAN GRIS, FANTOMAS. 1915.



GEORGES BRAQUE, STILL LIFE: LE JOUR. 1929.

en un frutero pintarán tres fruteros en una pera”.

Como Rivera, el cubista del libérrimo *Paisaje zapatista*, Picasso no dejó nunca que el afán de racionalizar la pintura equilibrando la visión con el pensamiento contuviera su fantasía.

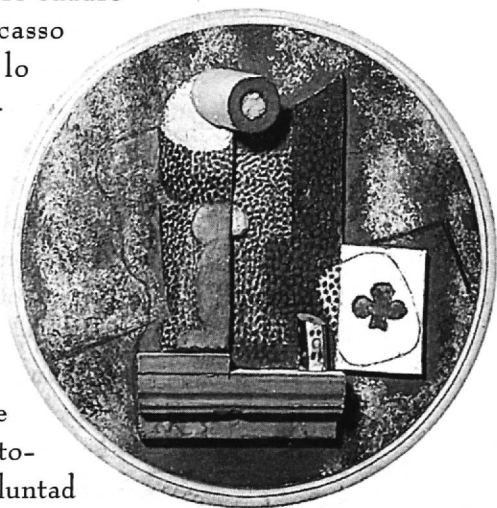
Nueva forma de ver y expresar el mundo, el cubismo fue una conquista de la libertad y del conocimiento. Con este aporte revolucionario abrieron Picasso y Braque un camino ancho a muchos de los atrevidos cambios que se produjeron en la pintura, en la escultura y en la música de este siglo.

El acercamiento a estos aspectos fundamentales del cubismo nos muestra cómo la extraordinaria aventura del arte, con sus hallazgos y conquistas, se expresa a escala mayor, y en plenitud, en la obra más importante de Picasso.

La mujer en llamas acentúa el tormento del auto de fe con distorsiones que contagian, por su violencia, al espectador: se la ve casi de frente y casi de espaldas, con el cuerpo torcido hacia la derecha, en un ángulo de más de sesenta grados.

El toro, que en la vida difícilmente podría sufrir una distorsión tan grande como la que sufre en la obra sin “destroncarse” se presenta, aquí, terrible y agresivamente firme. Violando la realidad, el artista nos ofrece una visión simultánea del animal que la luz ahuyenta o contiene (recuérdense los primeros bocetos) y que su tremenda violencia hace retornar, con el rabo erguido al modo de triunfante bandera. La ambivalencia de la victoriosa agresividad y de la brusca contención provocadas por la “respuesta” a su bestial y destructivo furor, se expresa por la ambivalencia de los signos y la irrealidad de las posturas.

Como en cualquier otro cuadro de la época cubista, Picasso fragmenta el caballo, lo reduce a planos, casi in-materiales, que yuxtapone como si fuesen papeles pegados (*papiers collés*), y reconstruye el conjunto, alterando la anatomía del animal, según las necesidades plásticas de la construcción y, sobre todo, de acuerdo con su voluntad de expresar ideas, sentimientos, emociones, estados del espíritu. Al resquebrajar en el caballo todas las le-



COPA, PIPA, AS DE TRÉBOL Y DADO.  
1914, AVIÑÓN, TABLA Y METAL  
PINTADO SOBRE SOPORTE DE  
MADERA PINTADA.

yes insinúa, en forma subliminal, el resquebrajamiento que, en la vida del hombre, significó la crisis de Guernica.

De la casa, vista al nivel del hombre, se observan, simultáneamente, la pared vertical y el tejado, así como el cubo y el plano, esto es, el volumen de la construcción, convertido por el desquiciamiento general, en aplastado plano.

Dentro de esta visión cubista de la realidad (que permite ver todo o pensarlo, desde todos los ángulos y al mismo tiempo), todo se trastoca, como en la vida que el cuadro refleja. La perspectiva se niega a sí

misma, el interior se vuelve exterior, lo que por razón natural debería estar en una posición está, irrealmente, en la contraria.

Como el espacio, la luz, en el ámbito cubista del cuadro, adquiere plena libertad. No proviene de una fuente única y convencional: brota de todas partes o, más bien, de la mente del pintor. Se expande hasta donde él quiere y es, al mismo tiempo, fría y cálida, relampagueante y serena, luz muerta de luna, como la vio León Felipe, y luz vital, de esperanza, como la vemos nosotros.



GRAN NATURALEZA MUERTA SOBRE VELADOR. 1931, PARÍS, ÓLEO SOBRE LIENZO.

El picoteado de los planos, en el cuerpo del caballo, arranca también de ese periodo del cubismo (por algunos llamado de diamante o cristal), en que la libertad irrefrenable del pintor le permitió experimentar lo que quiso o lo que su intuición le permitía adivinar.

Es notable el parentesco de la parte más dinámica de *Guernica* (la del caballo retorciéndose) con la *Naturaleza muerta con paisaje*, de 1915, reproducida por Juan Antonio Gaya Nuño en su monumental *Picasso*, de Aguilar. En ambos cuadros provoca el picoteado, punteado o como quiera clasificársele, un verdadero temblor: de vitalidad, en el paisaje; de estremecimiento, en el cuerpo del caballo. Reafirmamos aquí la proposición de que este picoteado sugiere el temblor interno a que se es costumbre llamar "carne de gallina".

De esta obra rescató Picasso, como experiencia vital, los ángulos agudos, la ambigüedad del espacio, transmutados, a la vez, en paisaje y en pintura de ese paisaje.

No habrá pensado, entonces, que alguna vez utilizaría, en una obra mayor, sus experimentos y hallazgos de la época cubista; pero está fuera de duda que supo aprovechar, en el momento culminante de su carrera, las invenciones acumuladas en el interior de sí mismo, hasta la frenética, delirante y estremecedora erupción de mayo y junio de 1937.

\_\_\_\_\_La estatua que El taller creó



EL TALLER. ÓLEO, JUAN-LES-PINS, 1925.

*Combatiendo, aunque parcialmente destrozado,  
para que la flor de la vida y de la esperanza  
ni en los peores momentos sucumba...*

Pocos cuadros de Picasso ofrecen tan segura base para la comprensión de uno de los aspectos importantes de Guernica como *El taller*, de 1925.

En él se halla, no *in nuce* sino en proceso de desarrollo, la idea del busto escultórico con los brazos separados del cuerpo. La boca abierta y los ojos de espanto que se observan en la cabeza del personaje tienen un notable parentesco con el guerrero yacente, de Guernica. Más ligados aún por la semejanza, están los brazos que en *El taller* se tienden en forma horizontal: uno con la mano abierta, casi crispada; el otro empuñando, con firmeza, una vara, que parece de combate.

Por supuesto, no se copió Picasso a sí mismo, cosa que detestaba; pero, en los momentos febriles de la gestación de la obra-maestra, tuvo él que haber tomado de cuanto almacenaba en su "memoria" y

bullía en su sangre, para integrarlo, sin programa establecido *a priori*, al caudaloso río, entonces desbordante, de su experiencia e inventiva.

Toda esta integración de temas y formas antes concebidas y realizadas se operó, como es de suponerse, en una metamorfosis lógica, orgánica, durante la cual la mano que detenía el palo o garrote, se abrió, en Guernica, para alcanzar la violencia expresiva, de dolor y de protesta (*Eli, Eli, lamma sabacthani*) de las manos de Grünewald, en su *Crucifixión* de Colmar, y la que en el cuadro estaba abierta empuñó en el mural el sable y la flor.

Y bien saben, cuantos conocen la obra de Picasso, que no es caprichoso relacionar la mano de la “estatua”, tanto en *El taller*, como en Guernica, con las del altar de Isenheim, ya que Picasso recreó varias veces, en dibujos de extremada violencia y expresividad, el tríptico del gran pintor alemán del siglo.

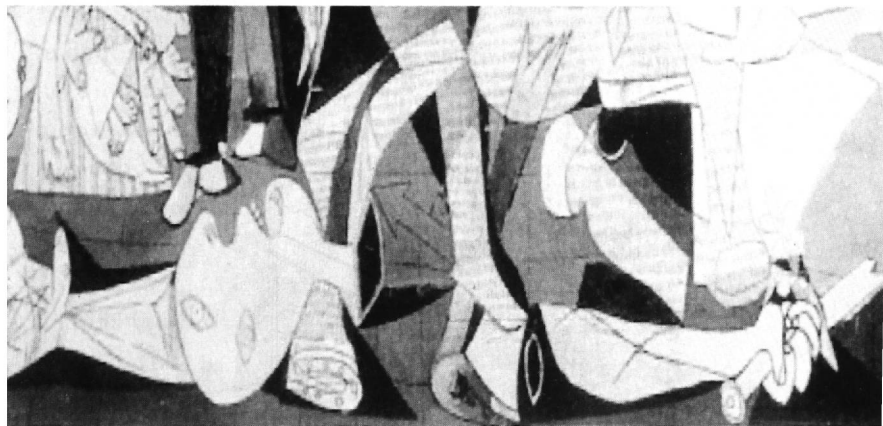
El combatiente-estatua, que tanto nos preocupa, está, pues, íntimamente conectado con el busto escultórico de *El taller*, pero lo interesante, para los propósitos de este estudio, está en que el cuadro de 1925, de donde proviene el personaje de Guernica, es, en su globalidad, un símbolo del arte.

En él se hallan, en “armónico” desorden, la esquadra del dibujante, los planos del arquitecto, la manzana del pintor, el libro del novelista, del músico o del filósofo, el laurel del poeta, la decoración del escenógrafo.



Todo ello sintetiza y simboliza el arte que en *El taller* se crea. El busto escultórico sacado de este contexto, es también la expresión formal del arte resquebrajado, en Guernica, por la agresión.

La estatua representa, por lo tanto, el atentado de la barbarie contra el arte: contra el arte-combatiente que no sólo sirve, como lo dijo el pintor, para decorar casas sino para actuar, combatiendo, aunque parcialmente destrozado, a fin de que la flor de la vida y de la esperanza ni en los peores momentos sucumba.



\_\_\_\_\_La violencia  
que el amor no anula



LA DANZA. 1925.

A Picasso estaba destinado  
contar la "trágica epopeya" de la violencia.

**L**a violencia no aparece, en Guernica, como algo esporádico. Extremadamente sensible a todas sus manifestaciones, Picasso advierte su presencia en todas partes: en la vida y en la muerte, en el odio y en el amor, en la danza y en la lucha.

*La danza*, que al parecer fue pintada como homenaje fúnebre a un amigo, tiene la ferocidad de un rito dionisiaco llevado al paroxismo. La verticalidad punzante de las formas; los rostros como máscaras; el pecho "vacío", perforado, de una de las ¿bacantes?; los dedos en forma de clavos; la falda de una de las "bailarinas" recortado en dientes de sierra: sólo hablan de crueldad y violencia.

Más terrible *El abrazo* (al igual que *La danza*, de 1925), muestra cómo en el hombre ni el amor, que es el más elevado de sus sentimientos, es capaz de eliminar la brutalidad y la violencia.

En este abrazo, de “armonía sin amor” (rojos y verdes crudos); de ojos desorbitados; con puntas, en los brazos, que evocan púas; y de sexos heridos, todo es, a la vez, atracción y rechazo, avidez de éxtasis y temblor. No está Dios, en este orgasmo, como símbolo de la armonía totalizadora, sino los mil demonios que asedian al hombre, tentándole.



EL ABRAZO. 1925, JUAN-LES-PINS. ÓLEO SOBRE LIENZO.



MINOTAURO VIOLANDO UNA MUJER. 1933, BOISGELOUP. PLUMA Y TINTA CHINA Y AGUADA SOBRE PAPEL.

Nada debe sorprendernos, después de contemplar este cuadro (fascinante y terrífico), que en Guernica la proximidad de los testículos del toro y los senos de la mujer evoque más la idea de violación (no descartada en el sexo) que la del amor arcádicamente placentero y fecundo.

Menos sorprenderá esta conjunción —repetimos lo afirmado anteriormente— si nos interrogamos acerca de la flecha, aparentemente sin sentido, que en la parte inferior del mural, junto a la estatua-rota, apunta hacia aquellos elementos del binomio.

A Picasso estaba destinado, por sus antecedentes, cantar la “trágica epopeya” de la violencia.

---

## Lo que el toro antes de Guernica descubre



MUJER CON VELA, COMBATE ENTRE EL TORO Y EL CABALLO. 1934, BOISGELOUP,  
PLUMA Y TINTA CHINA, LÁPIZ MARRÓN SOBRE LIENZO PEGADO EN CONTRACHAPADO.

*He pintado muchos cuadros  
contra el autoritarismo y la violencia militar.*

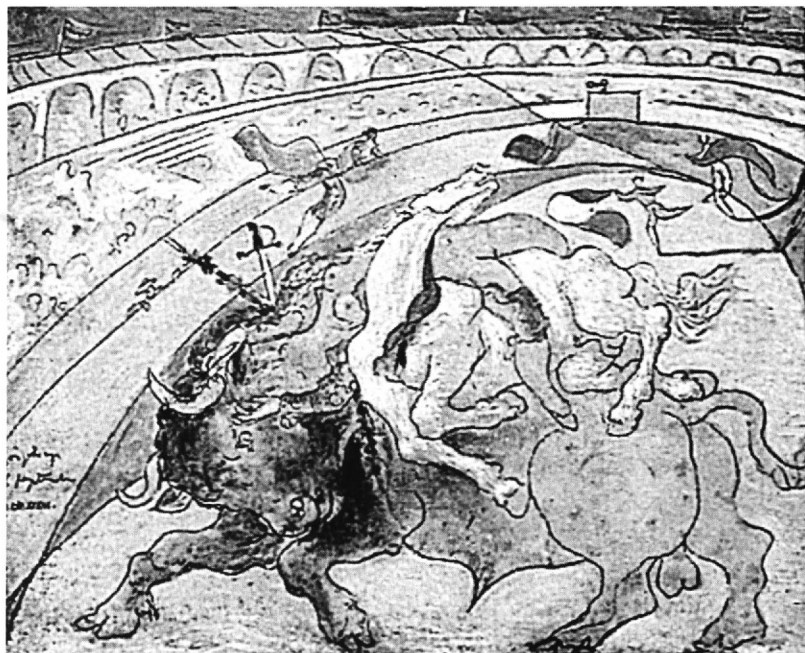
Picasso

**S**i alguno de los personajes de Guernica se aclara a sí mismo, confesándose (en la anterior obra de Picasso), el toro es, sin duda, el que más nítidamente lo hace.

En una de las obras que sobre la tauromaquia realizó el año de 1934 en Boisgeloup —*La corrida*—, el toro aparece, en su natural agresividad y potencia, como uno de los elementos de la lucha; en este caso de la lucha que en inglés, con razón, se llama *bullfight*: combate de toros.

No se autonombra entonces, y huelga el intento de demostrarlo, como el símbolo de las luchas sociales a que algunos quieren reducirlo cuando describen o interpretan Guernica. El toro, en estas obras, es simplemente el toro salvaje, brutal, indomable, noble por su valentía, fecundo por su vitalidad y terrible, que causa asombro y siembra pánico: el toro que tan sólo por la sospecha de su invisible

presencia llena de miedos a la tierra “de donde él pueda surgir”.



CORRIDA: LA MUERTE DE LA TORERA. 1933, BOISGELOUP, ÓLEO Y LÁPIZ SOBRE TABLA.

En *La corrida*, toro y caballo se imbrican en una lucha feroz; clavándose puñales y alfanjes, inherente a la combatividad del uno y a la inerme lucha del otro, que en *Guernica* no se ve, pero se adivina (hallazgo genial del artista), por cuanto de la pelea que-



dan: en el caballo, las heridas, los quebrantos y el relincho; en el toro, la palpitación del combate, el rabo flotando en el aire a la manera de supuesto triunfo y los puñales afilados para nuevas agresiones.

Es cierto que la batalla, en *La corrida*, se trasciende a sí misma al ser contemplada, desde la barrera, por personajes que no denotan arrebatos sino concentración. Deja de ser la lucha en abstracto, como una de las formas en que se desarrolla la vida (y la muerte), para volverse la expresión exterior de conflictos que se desarrollan en lo más hondo del ser. Como se sabe, para Jung, el sacrificio del toro representa el deseo de una vida del espíritu capaz de permitir al hombre vencer sus pasiones animales, primitivas, que después de una ceremonia de iniciación le darían la paz.

En este caso, tal vez fuera válido dar crédito a cuantos relacionan la obra de este periodo (1933-1936) con los problemas psicológicos derivados de la vida marital y amorosa del artista. No olvidar que en 1935, cuando esta problemática se exacerbó, dijo Picasso que era el peor momento de su vida.

Durante este importante periodo de la producción artística del pintor y grabador se alternan, con frecuencia, los temas del toro y del minotauro: aquél, en las plazas de toros, casi siempre ante la contemplación de apiadados espectadores femeninos; el último en escenas de agresiva bestialidad, donde predomina el instinto, no del todo desprovis-

to de extraña, brutal y, casi diríamos, inocente ternura, como en el caso de la muchacha durmiendo, que él contempla.

Como sea, el toro, que en Guernica forma con la cabeza y el torso de la mujer una inquietante elipse, el toro violento, agresivo, ante el cual la madre herida protesta, y del cual no logra del todo desprenderse; el toro ocupa un sitio de importancia decisiva en los dibujos, grabados y óleos que, durante años precedieron a la obra maestra.

De un modo u otro: como signo muy claro de un código que todos sabemos descifrar, es decir, como signo de la violencia o como expresión de la sexualidad latente en todos los seres de la tierra, el toro explica, antes de Guernica, lo que en Guernica afirma acerca de uno de los rasgos del hombre que el hombre hasta hoy no ha podido vencer, que no ha querido eliminar: la brutalidad individual, la barbarie colectiva.



\_\_\_\_\_ La luz  
que enceguece al minotauro



MINOTAURO Y YEGUA MUERTA DELANTE DE UNA GRUTA Y MUCHACHA CON VELO.  
1936, JUAN-LES-PINS, GOUACHE Y TINTA SOBRE PAPEL.

*Sirviéndose de criaturas míticas y simbólicas, Picasso pudo dar curso a su predilección por la ambigüedad como un medio para acercarse a la verdad.*

Roland Penrose

**L**a *Minotauromaquia*, de 1935, subraya, refuerza, amplía y profundiza, lo que las tintas, grabados y óleos anteriores explican sobre Guernica.

El Minotauro avanza, por la playa, cargado por la mitad humana de su ser. Avanza con una mirada feroz y (sin inteligencia) hacia el caballo que transporta, huyendo, el objeto de su codicia y de su furor. Pesa en su cabeza todo lo que de vital e irreprimible hay en la bestia. Medio hombre, medio demonio, desencadena la potencia destructora de sus instintos. Pero ante la amenaza de una niña inocente, y en cierto modo extrañada que tiende hacia él una vela de luz irradiante, el Minotauro se detiene.

Desarmado, el huésped de las tinieblas tapa con una mano la luz que tanto le hiere. Es su única defensa contra el más peligroso enemigo.

El paralelismo con Guernica es evidente. En el

apunte del primero de mayo, la luz contiene la embestida del toro; en el boceto del día 2, del mismo mes, lo ahuyenta. En los tres primeros estados de la pintura, el toro da la espalda a la luz, ¡la teme!, en los últimos se tuerce, quebrándose, para no verla.

Paralelismo, no. Aparte de una invención a la invención final. En la *Minotauromaquia*, la dualidad: luz-minotouro, es evidente; en Guernica, la luz-toro vuelve a serlo.

En el famoso aguafuerte, Picasso recrea, sin lugar a dudas, el mito griego del monstruo (medio toro, medio hombre) que se nutría con seres humanos, a quien Teseo mata y de cuyo laberinto sale gracias a la luz de Ariadna. En Guernica, la luz, si no elimina a la bestia (demasiado fuerte era para dejarse matar), contiene sus ímpetus. Ilumina a los hombres en la lucha contra el enemigo externo e interno.

En la *Minotauromaquia*, la luz proviene de una vela, en Guernica desempeña la misma función una lámpara de petróleo: ambas luces creadas por el hombre, aunque arrancadas las dos a la naturaleza.

Hasta en los medios formales se apoya Picasso, para su gran obra, en las aportaciones que a sí mismo se dio al realizar la *Minotauromaquia*. Grabado en blanco y negro, el poderoso aguafuerte demostró a Picasso que no necesitaba el color para imprimir a su obra maestra la violenta expresividad y el pathos dramático que Guernica, justamente por el contraste de la luz y de la oscuridad, posee.

Y justamente por haber bañado en luz un cuadro de tanta violencia, refuerza Picasso la idea —s subrayada por el binomio: luz—toro— de que sólo la luz del espíritu —conciencia, razón, voluntad de supervivencia, afán de armonía— puede salvar al hombre de la peor de todas las catástrofes.

El mito del Minotauro “simboliza, en su conjunto, el combate espiritual contra la represión”. (Dice Paul Del, citado por *Dictionnaire des symboles*.) Pero este combate sólo puede alcanzar la victoria gracias a las armas de la luz.



NATURALEZA MUERTA CON CABEZA DE TORO. 1958, CANNES, ÓLEO SOBRE LIENZO.

## Confirmación a posteriori y posdata de Guernica



LA SUPLICANTE. 1937, PARÍS, GOUACHE SOBRE TABLA.



*Por el dibujo y el color, que son mis armas, he querido penetrar, lo más profundamente posible, en la conciencia de los hombres, para que este conocimiento pueda conducirnos, cada día un poco más adelante, en el camino de la libertad.*

Picasso

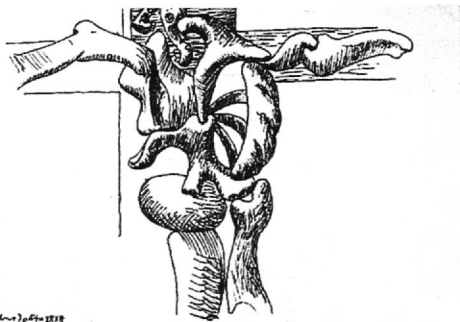
**E**l análisis de las obras similares, que Picasso realizó desde principios del siglo hasta la tercera década de éste, nos confirma la idea de que el Cubismo, la época de las metamorfosis y la serie de la *Minotauromaquia*, son afluentes del gran río —o mar— a que llamamos Guernica. Con ésas y otras fases de la fecunda gestación, se formó la red —sanguínea, nerviosa— que habría de alcanzar la plenitud en la obra maestra del artista. Por eso, más que “introducción” a lo que habría de venir, proféticamente anunciado por José Bergamín en febrero de 1937, *Los funerales de Casagemas*, o *Las señoritas* son, para nosotros y (no por ello minimizamos su valor individual), los afluentes —repetimos la imagen— del río que, con ellos, se magnifica y transmuta, sin perder su origen.

El examen de estas obras nos permitió también comprobar la identidad temática, filosófica y for-

mal que une, en cerrado parentesco, a personajes, temas o subtemas de este mural, con otros de distintas épocas y variados contenidos. Gracias a este examen y comparación nos es posible acercarnos a algunos de los misterios de Guernica que pinturas anteriores develan.

Las dudas que se puedan albergar acerca de la estatua-rota se disipan, al examinar *El taller*, del mismo modo que el análisis de la *Minotauromaquia*, viendo lo que en el prodigioso aguafuerte realmente está, nos aproxima a la comprensión de lo que el binomio: luz-toro pueda significar.

Por lo mismo, y dado que Guernica se prolonga en la obra futura de Picasso, como la observación de muchas de sus obras nos lo demuestran, podemos buscar en varios cuadros pintados después de 1937 la confirmación, *a posteriori*, como lo que los antecede fueron testimonios *a priori*, de lo que la obra pintada en la *Rue des Grands Augustins* quiere decir.



LA CRUCIFIXIÓN. OCTUBRE DE 1932, BOISGELOUP, PLUMA Y TINTA CHINA SOBRE PAPEL.



LA CRUCIFIXIÓN. SEPTIEMBRE DE 1932, BOISGELOUP, TINTA CHINA SOBRE PAPEL.

La violencia, que no sólo se produjo en la ciudad vasca durante la guerra de España sino en todas partes, y que tan propia es del hombre como pueden serlo la fe o la duda, la confianza o los celos, la fidelidad o la traición, el amor o el odio, se prolonga en la obra posterior de Picasso, con una insistencia reveladora del sitio que ocupa en Guernica, de donde en buena medida arranca para nuevas aventuras de la creación.

En las corridas de toros, en el ya referido *Abrazo* y en los apuntes para la *Crucifixión*, está bien presente lo que Picasso, como descendiente en línea recta del autor de la *Tauromaquia*, llevaba en su sangre española y, al fin y al cabo, humana, bien humana; pero a partir de la pintura en la cual puso todos sus desvelos, la violencia se vuelve en él obsesiva.



MUJER LLORANDO. 1937, PARÍS,  
ÓLEO SOBRE LIENZO.

En la *Mujer Llorando*, de octubre de 1937, ya no es Guernica lo que alimenta su llanto. Ese episodio era ya un trágico recuerdo en el dramático quehacer de todos los días. La guerra de España proseguía y en ella se incubaba la segunda Guerra Mundial. Hitler ahogaba en sangre a su país y a los que él había invadido. La humanidad se degradaba una vez más; al perseguir y vilipendiar, con un furor esquizofrénico y una brutalidad sólo propia de salvajes, a los desterrados forjadores de una civilización milenaria: los judíos. El arte, que por libre, insumiso y abierto a la aventura de la libertad se tildaba de “degenerado”, comenzaba entonces a ser víctima de persecuciones



MUJER LLORANDO. 1937, PARÍS, ÓLEO SOBRE LIENZO.

y autos de fe. La humanidad parecía dispuesta a zozobrar en un naufragio de ignominias.

Gran antena del siglo XX, Picasso vivió y sintió en carne viva ese drama y lo pintó con el lenguaje pictórico y metafórico que ya había empleado en Guernica para sintetizar en una sola imagen, por supuesto simbólica, el espíritu de la violencia.

*La Mujer Llorando*, de la serie de las planideras, refleja lo que entonces andaba en el aire, lo que todos respiraban y sufrían: la violencia, la degradación, el terror.

Si en Guernica empleó Picasso como símbolo de la eterna violencia, entonces exacerbada, al toro y al caballo, en un cuadro de 1939 pintó un gato con las garras afiladas, penetrantes, desgarradoras y la boca erizada de puñales —¡siempre los puñales!—, destripando a un pájaro.

No menos violento es *La noche de pesca en Antibes*, ese premonitorio cuadro de agosto de 1939, en el cual un personaje siniestro encandila a los peces, bajo el efecto de una luz enceguecedora, a fin de atraparlos cruelmente con un arpón de cuatro puntas, ante la indiferencia de dos ridículas mujeres que contemplan la escena al pie del abismo, saboreando un helado. En contraste con Guernica, donde el drama se obtiene por el enfrentamiento del blanco y del negro, aquí gritan los colores en un ambiente de feroces “desarmonías”: rojos de incendio, ocre febriles, verdes envenenados.

Imposible desligar a esta escena —por un lado feroz y por el otro cobarde—, de los acontecimientos que en agosto de 1939 señalaban la inminente invasión de Polonia, no menos bárbara, cruel e inhumana que la intervención en España; pero está fuera de duda, o al menos lo vemos así, que *La noche de pesca en Antibes* es una forma más de señalar la agresión y la violencia, por desgracia tan presente en las múltiples manifestaciones de la vida humana.

Obvia prolongación de Guernica, por la caótica confusión de los cuerpos; por el contraste del blanco y negro, con pasajes en gris; por la cabeza de un niño caída hacia atrás; por la imbricación de los planos, y por el contraste formal con la naturaleza muerta, *Le charnier* (carnicería, masacre u osario), se refiere naturalmente a la guerra, como exacerbación de la violencia, que vuelve a aparecer en el *Rapto de las Sabinas*, y en *El gato y la langosta*, ambos de 1962.

Referida directamente, aunque en forma más o menos críptica, a los actos de barbarie que entonces triunfalmente se desencadenaban, la violencia adquiere expresiva forma en la *Mujer peinándose*, de 1942 y en *La naturaleza muerta con cráneo de buey*. El monstruo, a quien sólo llama mujer para darle aire de meretriz desprovista de todo escrúpulo, denuncia en su estructura, a una cruz gamada; al igual que en el antes citado cráneo de buey, en cuyo



NATURALEZA MUERTA CON CABEZA DE TORO. 1958, CANNES, ÓLEO SOBRE LIENZO.  
(FRAGMENTO)

fondo (de una ventana) se advierte, en forma más o menos evidente, la geometría de la *suástica*.

Como posdata de Guernica, que parece destinada precisamente a aclarar el problema de la dualidad: toro—luz; luz—arte, arte—espíritu, pintó el artista dos cuadros, ambos de 1939, en los cuales vemos frente a frente: en un lado el toro —casi tan feroz como el de Guernica—, en el otro, una vela encendida. Ésta, en ninguna de las dos telas está sola: la acompañan una paleta con sus respectivos pinceles y las páginas de un libro que tanto puede ser la representación de un poema como de una partitura.

El toro aparece aquí, del mismo modo que en la célebre pintura, como la expresión de los instintos no controlados del hombre, en oposición a las fuerzas del espíritu, únicas susceptibles de salvar al hombre de la animalidad.

En la *Minotauromaquia*, Picasso se apoyaba en la mitología griega para expresar su pensamiento acerca de la brutalidad de este ser humano —medio hombre, medio toro— que sólo sabe dar cauce a los instintos perversos acudiendo a la más destemplada violencia.

En la *Naturaleza muerta con cabeza de toro negro*, el autor de la *Minotauromaquia* renuncia al mito. Inútil recurrir al Laberinto, a Teseo y a Ariadna, para explicar lo que el toro simboliza en la desatada violencia de Guernica. El animal lleva en la avalancha huracanada de su cuerpo la puntiaguda cornamenta de la muerte. Es como diría Picasso, el toro; y la luz que a él se enfrenta, conteniendo su arranque, es la luz.

Resulta por lo tanto forzado atribuir alternadamente, según la naturaleza de las exégesis, la personalidad del fascismo o del pueblo, al brutal, pero al fin y al cabo, como se ve en la *Tauromaquia* de Goya, inocente toro.

El toro y el caballo, éste herido por las mortíferas armas de su opositor, aquél por la fuerza aquietante de la luz, no son, en Guernica, más que símbolos: de la guerra sí, pero de la guerra como expresión de la violencia, llevada al paroxismo.

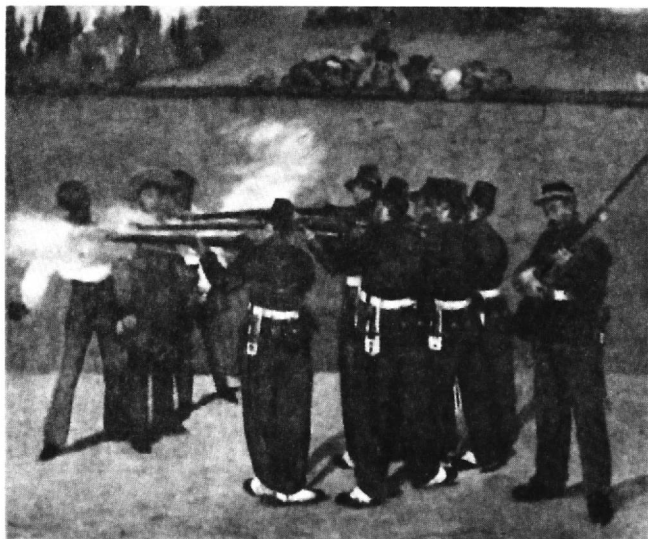
De este modo Guernica, que hizo desbordar la cólera de Picasso, cede el lugar, en la pintura, a la violencia en abstracto. Guernica nació efectivamente de la Guernica vasca, pero como el artista



supo liberar a su obra de temporales y locales ataduras, Guernica es la imagen metafórica del lugar de la tierra —aquí o allá, al norte o al sur, blanco o negro— donde la violencia atormenta, pisotee, explote o haga sucumbir al hombre; y por eso es siempre actual el grito de cólera, de rabia y de protesta contra todos los genocidios, que en Guernica hace estremecer a quien lo escuche.

---

## Masacre en Corea: protesta que no remueve las entrañas del ser



FUSILAMIENTO DE MAXIMILIANO. CLAUDE MANET.

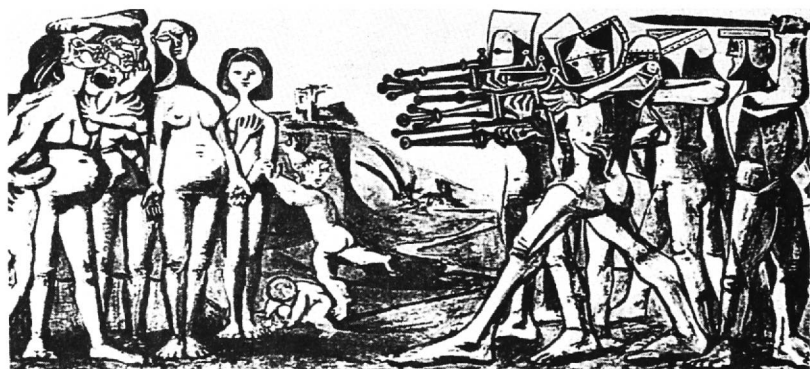
*Siempre creí y sigo creyendo que los artistas que viven  
y trabajan en contacto con los valores espirituales no pueden  
ni deben quedar indiferentes ante un conflicto en el cual  
están en juego los más altos valores del espíritu.*

Picasso

**M**asacre en Corea, pintada en 1951 a consecuencia de la guerra (un poco parecida a la de España) que desgarró al pueblo coreano, parece desmentir la tesis, aquí propuesta, del repudio de Picasso a pintar, para fines de mera propaganda, obras de carácter anecdótico. Guernica, como hemos sostenido en estas páginas, va más allá de tan limitado contenido. No así *Masacre en Corea*.

Aunque obviamente inspirado (la forma lo denuncia) en los *Fusilamientos del tres de mayo*, de Goya, y en el *Fusilamiento de Maximiliano*, de Manet, *Masacre* representa, a no dudarlo, un hecho de guerra.

Los soldados con sus mortíferos fusiles de tres cañones (esto es, óptimos para dar muerte), las casas destruidas, las poblaciones ardiendo y las mujeres



MASACRE EN COREA. 1951, ÓLEO.

inermes frente al pelotón de fusilamiento, de modo alguno son metáforas que el espectador se ve obligado a interpretar de acuerdo con su capacidad de percepción y de interpretación. Los fusiles son fusiles, las aldeas arrasadas son aldeas arrasadas y si los soldados por desnudos, conservan cierta ambigüedad, en cuanto a su origen y ubicación en el tiempo, no por ello ocultan que están masacrando a un pueblo.

Pintado para servir a la causa de protesta contra la intervención norteamericana en el conflicto de Corea, el cuadro apenas sacudió a algunos círculos. Hoy mismo, pasa como una pintura más, de las muchas que realizó Picasso. La claridad (fusiles de triple acción contra mujeres indefensas y desnudas) no atrajo hacia él la desbordante simpatía del mundo; tampoco por estar ligado a una circunstancia específica fue, en su tiempo, una obra de palpitante actualidad.

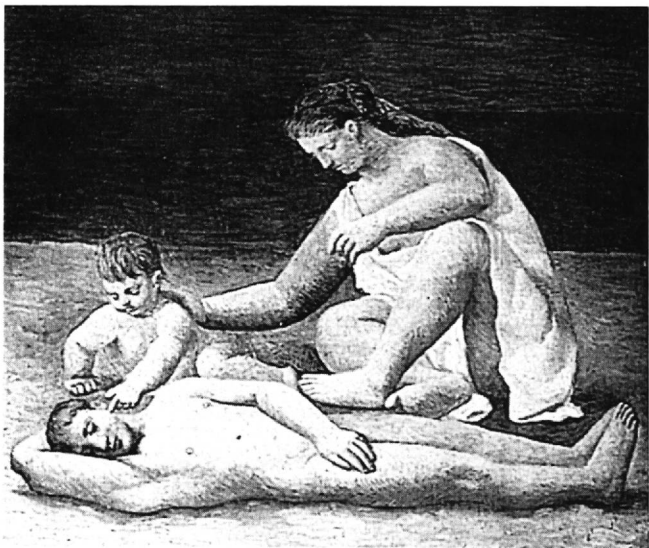
Guernica sigue siendo la expresión de la barbarie (fascista, hitleriana, imperialista), que ningún tiempo limita. Es de ayer y de hoy, tanto puede referirse al bombardeo de Guernica, como a la destrucción de Lídice o a los actuales genocidios de América Latina, África y Asia. Guernica, por desgracia para la humanidad, es de hoy, probablemente de siempre. Habla a todo el mundo y a toda la gente.

*Masacre en Corea*, en el mejor de los casos, quedará en la historia pictórica de su autor y del mundo como el *Fusilamiento de Maximiliano*, de Manet, y si no lo colocamos al lado del *Tres de mayo* es porque Picasso no puso, en este cuadro circunstancial, lo que Goya puso en el suyo: pasión, fuego, introspección psicológica, cólera, pathos dramático, cierta dosis de misterio y luz, mucha luz. Precisamente la luz que Picasso puso en Guernica.



FUSILAMIENTOS DEL TRES DE MAYO, GOYA.

## La guerra y la paz: esperanza que Guernica incendió



FAMILIA A LA ORILLA DEL MAR. 1922, ÓLEO SOBRE TABLA.

*Picasso sabe que el hombre que marcha hacia adelante  
siempre encuentra nuevos horizontes.*

Paul Eluard

**G**uernica colocó a Picasso en el corazón del drama para obligarlo a expresar la violencia que, hasta hoy, forma parte integrante de la bárbara y caótica prehistoria en la cual todavía se halla el hombre. A la vez, Guernica abrió para el pintor de las corridas de toros, de los abrazos mortales, de los seres humanos terriblemente deformados y de calvarios sin resurrección, una esperanza que no siempre iluminaba la pintura anterior del artista.

Nunca antes el pintor de las guitarras y mandolinas, de la época rosa y de los estudios clásicos, había sido tan optimista y dinámico defensor de la paz como después de Guernica. La luz que desparramó sobre la superficie de su tela, lo iluminó antes que nadie a él mismo y, por la puerta que tímidamente dejó entreabierta, salió el propio Picasso en busca de nuevos horizontes.



LA GUERRA Y LA PAZ (MURAL). CAPILLA DE VALLAURIS, 1952.  
(FRAGMENTO)

Antes aun de que terminara la guerra, y con la presión de los nazis sobre sus espaldas (como se sabe, Picasso permaneció durante casi toda la ocupación hitleriana en París), dibujó él varias de sus numerosas palomas y modeló esa imagen de Jesús que el *Hombre con el cordero* discretamente evoca.

A pesar de estos testimonios y aclaraciones, que muchos hubieran querido ver en Guernica, *La guerra y la paz* no sacudió al mundo como el mural de la exposición de París lo sigue haciendo hoy. En todo caso, y esto es lo que aquí nos importa señalar, la obra maestra, que después de la destrucción de la ciudad vasca facetó a Picasso, dándole una nueva dimensión, sigue presente, con su carga de horror y con su aura de esperanza, en los muros de la ex capilla de Vallauris, donde el artista pintó un mural con ese tema.





LA GUERRA Y LA PAZ (MURAL). CAPILLA DE VALLAURIS, 1952.  
(FRAGMENTO)

En la parte optimista de la obra —y desde luego la más lograda— readquiere el caballo sus alas de Pegaso; un sol, como pelota de juego, irradia flores; las mujeres danzan; un pastor de la Arcadia toca jaramillo y el tiempo vuelve a retomar su bucólico ritmo.

La esperanza que Guernica, a pesar de su ámbito de puñales, de destrucción y de muerte encendió en Picasso, alcanza elevado lirismo en la escena de la familia de artesanos, tan evocadora de las que Rivera pintó en sus frescos.

¿Coincidencia?, ¿homenaje del maestro al discípulo?, ¿honroso pago de tributo por cuanto el arte mural del mundo, en este siglo, debe a México? Tal vez fruto de lo que el mural en cierto modo suscita.

Diferente, sin duda, y menos ambiciosa, *La guerra y la paz* debe a Guernica el sentido de la duali-

ANTONIO RODRÍGUEZ



FAMILIA DE ACRÓBATAS. 1905, PARÍS. GRAFITO LÁPIZ Y CONTRASTES DE LÁPIZ MARRÓN SOBRE PAPEL. (FRAGMENTO)

dad (en aquél, toro—luz; en ésta, guerra—paz), el contraste de las tinieblas con las grandes áreas iluminadas; el juego de los planos, apenas evocadores del relieve y del espacio, así como el ya citado homenaje al arte en los libros que las bestias pisotean pero que ni el fuego puede destruir.

Después, y como secuela, vino todo lo que se conoce: el cartel de la paloma, que es una obra maestra del género, para el Congreso de la Paz, en 1950, y los cantos apolíneos a la mujer, sobre todo a la última de sus mujeres: Jacqueline.

La luz se volvió, en sus cuadros, más radiante y diáfana y, si no pudo impedir que la angustia de la vejez lo atormentara excesivamente, sacó de sus entrañas la necesaria sabiduría para extraer de la flor del arte (véase el melancólico y no obstante optimista dibujo del Museo Tamayo) lo que la vida le iba quitando.

Carece el mural de Vallauris del pathos que a pesar de la falta de referencias directas a la agresión (o gracias a ello) hace estremecer a quien contemple Guernica y lo viva. En *La guerra y la paz*, todo es claro. Los agresores empuñan sables, lanzas y hachas. Una especie de diablo, cargado de cadáveres, lleva el carro de la muerte. Tétricos, los caballos del Apocalipsis cabalgan pisoteando los frutos del espíritu: los libros, que una vez más aclaran el sentido de la estatua—rota, como símbolo del arte herido, pero no muerto, de Guernica.

Ninguna imagen da aquí motivo a contradictorias hipótesis. Todo se entrega por sí mismo, sin ningún esfuerzo, al espectador. Nada en este díptico mural, ofrece la menor duda acerca de que se trata de una guerra feroz, además microbiológica, contra el hombre y contra la naturaleza. Sin embargo, carece de la eficacia, trascendencia y extraña belleza de Guernica.

Tal vez se deba a que Picasso, en Guernica, cambió el reino de la persuasión por el de la poesía. En uno, describió; en el otro, con las vísceras en las manos, cantó.



---

Dialéctica de Guernica  
en el premonitorio  
autorretrato de Picasso



AUTORRETRATO. 1972, MOUGINS, LÁPICES DE COLORES.

Claude Roy

**D**espués de la catarsis de 1937, Picasso se siente más inclinado a cantar que a poner de manifiesto su cólera. El mundo sigue siendo injusto y la violencia no ha cesado. Pero Picasso dijo ya, en tono mayor, lo que quería decir contra los aspectos negativos del hombre y contra las atrocidades de quien puede disparar la violencia.

Picasso sabe —lo dijo en *El taller*, lo subrayó en *Guernica*, lo volvió a proclamar en el embate del toro con la luz— que únicamente por un esfuerzo titánico del espíritu puede el hombre dejar las tinieblas del laberinto.

No olvida Picasso que el hombre de la *Condición humana* sólo encontró una salida para la nada de su ser en la creación artística. Tal vez por ello haya dedicado una parte considerable de la obra realizada en las últimas décadas a exaltar a los grandes artistas y, con ellos, al arte.

Rinde homenaje, en las *Mujeres de Argel*, a Delacroix, el pintor de la *Lucha de Jacob con el Ángel* y de la *Barricada*; acompaña a Manet en su *Desayuno sobre la hierba*; se deleita dando vida a las mujeres que, en su erotismo, copió Lucas Cranach de la tentadora serpiente: se autorretrata escondiendo la justificada osadía con la paleta y la soberbia aristocracia del Greco; rescata a Courbet de los escándalos que sus temeridades provocaron y canta el milagro de la luz operado por Velázquez en sus *Meninas*.



LAS MENINAS, 1957



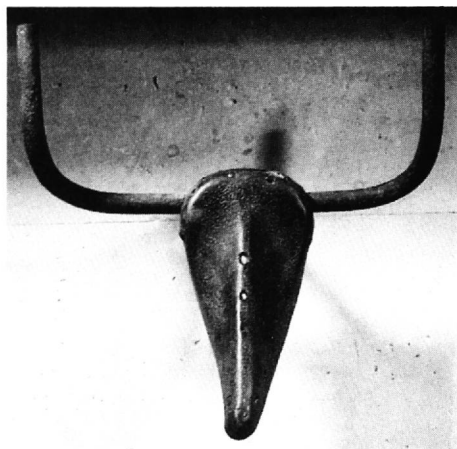


PABLO VESTIDO DE PIERROT.  
1925, PARÍS, ÓLEO SOBRE LIENZO.  
(FRAGMENTO)

Nunca pintor alguno había penetrado tanto en la obra de otro maestro como lo hizo Picasso al analizar, sintetizar, descubrir y recrear el cuadro de aquel artista cortesano que un día cansado de tanto vasallaje, decidió escamotear a sus altezas del palaciego retrato para el cual, en vano, posaban.

En *Las Meninas* de Picasso está el mejor homenaje que jamás se haya rendido al señor de la luz palpitante, por gracia de la cual la pintura se vuelve parte orgánica de la vida, y el espectador se adentra en el ámbito del arte.

Alentado por la esperanza que para sí mismo robó de Guernica, Picasso disfruta los últimos años de su vida cantando a Eros y rescatando a las corridas de toros (no en la vida, sino en su obra), de la trágica brutalidad que él mismo, nutriéndose de Goya, les había impuesto.



CABEZA DE TORO. 1942, PARÍS, BRONCE  
(COMPONENTES ORIGINALES: SILLIN DE CUERO  
Y MANILLAR METÁLICO).

Se divierte reinventando la cerámica; juega con la escultura a la que imprime formas nuevas: transmuta lo que halla por los caminos en objetos de arte (el famoso asiento con manubrio de bicicleta de su insólita *Cabeza de toro*) e imagina una forma de grabar, en linóleo, que se destruye, matándose, a la medida que se construye: un grabado que al llegar a la

etapa final de su creación se consume.

Tal parecía que en estos prodigiosos grabados se pinta a sí mismo como aquel pintor chino que al llegar a la plenitud abre una cueva en su cuadro y desaparece en ella.

Casi al fin de su vida, pintó un autorretrato premonitorio: poderoso y duro como un cráneo de cristal de roca de los que esculpían los aztecas para señalar la vida que es ya muerte y la muerte que no dejará de vivir: un ojo abierto al infinito y el otro mirando hacia las entrañas, por él siempre adivinadas.

Como *Guernica*, este *Autorretrato* es una imagen de la violencia que la vida ejerce contra la vida. Por eso está tan cargado de contradictoria melancolía. Pero en este dialéctico autorretrato —toro y luz, ti-

niebla y resplandor— la muerte, como diría Cervantes en el epitafio de *Don Quijote*, no osa triunfar de su vida. Mueren los que no saben o no pueden perpetuarse como se perpetuaban los mexicas en el sol... para volverse dioses.

Potencialmente muerto en el ojo de esmeralda que incrustó en esa cabeza de obsidiana (*Tête d'obsidienne* se llama el canto elegíaco que su amigo André Malraux escribió sobre él), Picasso vivirá siempre en el recuerdo y en la gratitud de los hombres.

Vive por la vida con que llenó de vida el arte. Vive por las advertencias que en su Guernica dirigió a los hombres. Vive por la esperanza con que iluminó, desde el sol de su obra maestra, a toda la humanidad.

Noviembre de 1981



AUTORRETRATO.  
1917-19, GRAFITO Y CARBONCILLO SOBRE PAPEL.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGUERA Oriol, A. *Para entender a Picasso*, B. Costa Amic Editor, México, 1973.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*, Collection Miroir de l'Art, Hermann, 1965.
- ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*, Gustavo Gili, (Colección Comunicación Visual), Barcelona, 1976.
- ASHTON, Dore. *Picasso on Art: A Selection of views*, The documents of 20th-Century, Nueva York, The Viking Press, 1927.
- BARR H., Alfred. *Picasso fifty years of his art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1946.
- BERGER, Rénè. *Découverte de la peinture*, Marabout Université, Lausanne, 1968.
- BLUNT, Anthony. *Picasso's Guernica-Oxford*, University Press, Nueva York, 1969
- BRASSAI. *Conversations avec Picasso*, N. R. F., Gallimard, París, 1964.
- CABANNE, Pierre. *Le siècle de Picasso*, Bibliothèque Mediations, Denoël-Gonthier, París, 1975.
- D'AIX, Pierre. *Picasso*, Editions Aimery Somogy, París, 1964.
- Picasso L'Homme et son oeuvre, Somogy, París, 1964.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Instituto cubano del libro, 1972.

- FERMIGIER, André. *Picasso, Génies et Realités*, Gallimard, París, 1974.
- *Picasso. Le livre de Poche*, Librairie Générale Française, 1969.
- FERRIER, Jean-Louis. *Picasso. Guernica*, Denoël-Gonthier, París, 1972.
- GAYA Nuño, Juan Antonio. *Picasso*, Aguilar, Madrid, 1975.
- GOLDIN, John. *Le Cubisme*, René Julliard, París, 1967,
- GUTUSO, Renato, Doménico Porzio y Mario Valsechi. *Connâitre Picasso*, Hachette littérature, Librairie Hachette, París, 1974.
- LARREA, Juan. *Guernica, Pablo Picasso*, Curt Valentin Publishers, Nueva York, 1947.
- LAYMAIRE, Jean. *Picasso, The artist of the Century*, Skira, Gèneve, 1972.
- MALRAUX, André. *La tête d'obsidienne*, Hachette, París, 1967.
- MOHOLY-Nagy, Lazlo. *La Nueva Visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1963.
- PALAU I Fabre, Josep. *El Guernica de Picasso*, Blume, Barcelona, 1979
- PARMELIN, Hélène. *Habla Picasso*, Gustavo Gili, Barcelona.
- PENROSE, Roland. *Pablo Picasso. La vita e l'opera*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1969.
- RAYNAL, Maurice. *Picasso*, SKIRA, Lausanne, 1953.

- ROY, Claude. *Picasso. La Guerre et la Paix*, Editions Cercle D'Art, 1927.
- SPIES, Werner. *Les sculptures de Picasso*, La Guilde du Livre et Claire fontaine, Lausanne, 1971.
- VALENTIN, Antonina. *Vida de Picasso*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1957.
- ZERVOS, Christian. *Picasso*, Editions Cahier D'Art, 1927.

## ÍNDICE

Prólogo	6
Diálogo y controversia sin fin	14
La explosión	22
Más allá de la anécdota	28
Ámbito de puñales	34
Composición expresiva	42
Instrumento y metáfora de la violencia	52
La fuerza del relincho	60
La portadora de la luz	66
La boca abismal del grito	74
La mujer en llamas	80
La estatua rota	86
Función plástica de la paloma	90
El espacio kafkiano	96
Doble visión del Apocalipsis	100
Síntesis de múltiples invenciones	108
Dolor y desgarramiento en los funerales de Casagemas	112
Las señoritas de Aviñón y la distorsión expresionista de la forma	116
El cubismo: visión nueva de las cosas	124
La estatua que El taller creó	134
La violencia que el amor no anula	138
Lo que el toro antes de Guernica descubre	142
La luz que enceguece al minotauro	148
Confirmación a posteriori y posdata de Guernica	152
Masacre en Corea: protesta que no remueve las entrañas del ser	162
La guerra y la paz: esperanza que Guernica incendió	166
Dialéctica de Guernica en el premonitorio autorretrato de Picasso	174
Bibliografía	180

[illegible]





2893688

UAM  
ND553  
P5  
R6.3  
1997

2893688  
Rodríguez, Antonio  
Guernica : grito de cóler

COLECCIÓN ENSAYOS

Eugenio Montejo

EL TALLER BLANCO

Antonio Rodríguez

GUERNICA

Grito de cólera contra la barbarie  
Incitación del arte a la esperanza

DE PRÓXIMA APARICIÓN

Carl Schmitt

EL LEVIATÁN

EN LA DOCTRINA DEL ESTADO  
DE THOMAS HOBBES

Ensayo en la mejor estirpe del género, lo que describe Antonio Rodríguez es la complejidad de una obra mayor, un cuadro que acumula saberes y los hace explícitos en los poderes de su discurso. Nada de concesiones, *Guernica* tiene una simbólica que nace de la trayectoria del artista y se nutre de aquello que refleja las mitologías y las convierte en presencia eterna; viene de un pasado, de una construcción mental que de pronto inunda con su luz y permite que el cuadro revele lo que parece ocultarse. Esos son los poderes de una obra mayor que Rodríguez comparte con nosotros.